جبرا ابراهيم جبرا

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

دراسات نقدية

الرحلة الثامنة



جبرا ابراهيم جبرا

الرحلة الثامنة

دراسات نقدية

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

الطبعة الثانية
١٩٧٩

كتب اخرى في النقد
لجبرا ابراهيم جبرا

مؤلفات :

الحرية والطوفان .
النار والجوهر .
الفن العراقي المعاصر .
جواد سليم ونصب الحرية .
ينابيع الرؤيا .

ترجمات :

« قلعة اكسل » . لادموند ولسون .
« شكسبير معاصرنا » . لايان كوت .
« الاسطورة والرمز » . لخمسة عشر ناقداً .
« الحياة في الدّرامة » . لأريك بنتلي .
« آفاق الفن » . لألكسندر اليوت .

«ما هو الاسلوب؟ انه لكثير من الناس طريقة معقدة جداً لقول اشياء بسيطة جداً. أما لنا نحن. فانه طريقة بسيطة جداً لقول أشياء معقدة جداً.»

جان كوكتو

«شغلنا الشاغل هو ذلك السؤال الدائم : ما الذي نفعل الان؟ أي اتجاه لم نسر فيه مستكشفين؟ ما الذي علينا أن نفعله مما هو الان امامنا، مما لم يفعله احد من قبل للمرة النهائية على خير ما يمكن ان يُفعل؟»

ت . س. اليوت

الشعر الحر والنقــد الخاطئ

يدهشني. يدهشني جداً. أن يرتفع صوت مثقف اليوم. فيهاجم الشعر الحديث وروّاده. مهاجمو الشعر الحديث لا يمكن أن يكونوا ممن وعوا العصر أو فهموا التاريخ – تاريخ الادب العربي وغير العربي. وتاريخ الحضارة. ولا يمكن لمثل هذا الهجوم أن يصدر عن رحابة في الفكر أو تطلع إلى رحابة في الحياة والادراك. وانه لمن المضحك أن يتعكز المتهجم في ابراز عيوب الشعر الحديث على مفاهيم الشعر الموروثة. في مثل هذا التعكز ترخى الحجب على العقل. ليرتد إلى اجتراره والاكل من احشائه، بعد أن اقتات عليها سبعة قرون طوال. ان الشعر الحديث قلب للمفاهيم الموروثة وفتح لارض جديدة. انه الابحار في «بحر الظلمات» الذي خشيه الملاحون من قبل قروناً طويلة، لبلوغ امريكا جديدة. انه امضاء لوسيلة تعبيرية هي اهم وسائل النفس في اطلاق مكنوناتها، بل لعله خلق لوسيلة جديدة. فالشعر العربي الجديد، هذا الشعر الحر الطافي على حدوده، المكسر لقيوده، انعكاس للتمرد العربي في سبيل حياة اغنى واعنف. وليس من قبيل المصادفات أن يأتي معاصراً لفترة التمرد السياسي والغليان الاجتماعي في العالم العربي. انه جزء من الثورة الجذرية في الكيان العربي. انه جزء من زحزحة العتيق وبناء الجديد، جزء من صخب السيارات والباصات والطيارات، يملأ فضاء كان حتى الامس القريب سادرا في صمت محتضر، جزء من تململ المدنية العربية بعد سبعمئة سنة من ريف نال منه الجفاف وصحراء خلت من فرسانها. في عالم السينما والتلفزيون والراديو والخطب الجماهيرية وتهديد الفرد في كل مكان بالويل والثبور ان هو ابقى على فرديته واصالته في الخضم من كل غث ينهمر عليه من زوايا الارض الاربع، ينتفض الفنان لدينا كما انتفض اخوة له في العالم كله ويثور بأساليبه الفنية، انتزاعاً لشخصيته من مخالب التفاهة والابتذال والتمرغ. فهو جزء من المدينة وكل ما فيها من وسائط الايصال الجماعية، ولكنه الجزء الذي لا يقبل الامحاء فيها.

علينا أن نرى حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث باوروبا – أو قل في العالم كله – اكثر من أي شيء آخر، بغير مواربة. فالتجديد قد جاءنا من هناك، ولابد من الاقرار بذلك. لقد جاءنا التجديد كصورة نفسية، لا في الشعر وحده، بل في تفكيرنا السياسي والاجتماعي برمته. لقد كان الفن الحديث في اوروبا قلباً لاوضاع فكرية سارت اجيالا إلى أن شاخت، فجاءت الحركة الجديدة – مبتدئة بالانطباعية، فالتكعيبية والسريالية والتعبيرية – وأعادت إلى الفنان لسانه وعينه ويده وقلبه. وهذا ما حدث للشعر العربي. لقد سبق المهجريون رواد تجديد اليوم، ولكنهم ما كادوا ينفضون الغبار عن اقلامهم حتى عادوا إلى المكرور والمملول. ثم جاء المثقفون بثقافة الغرب، المنبثقون من تاريخ امتهم الطويل، بكل ما فيه من بؤس الاستعباد منذ أن فقد العباسيون سلطانهم الفعلي، واستبد بمقدرات العرب قواد اعاجم يصنعون الخلفاء ويطيرونهم حسب اهوائهم. وتلاهم حكام من المغول فالعثمانيين لينجزوا على الرؤية العربية الخلاقة التي كان منها الشعر الجاهلي العظيم والقرآن العظيم وشعر القرون الهجرية الثلاثة الاولى، وكان منها ذلك العبقري – المتنبي. انبثق فتية العرب المحدثون من تاريخ امتهم، فانطلقوا بين ارجاء اوروبا فكرياً ليعودوا بالتمرد ووسائل استعادة الحياة إلى الارض الموات – على غرار اقرانهم في فرنسا وانكلترا والمانيا وروسيا.

وهنا يجب التأكيد على أن الامثلة على قضية الشعر العربي الحديث. والمتوازيات التي قد تلقي نوراً عليها، لا يسعنا أن نلقاها الا في الآداب والفنون الغربية لا العربية. ذلك لان ما يحدث في عالم الادب العربي الآن لا مثيل له في ماضينا الأدبي. من العبث أن نستشهد بالقدامى، ونستند في احكامنا إلى سوابق لن نجدها في كتب الادب التي وضعت قبل بضعة قرون على الاقل. والا، فاننا نرفض مسبقاً أن ندرك حقيقة ما يقع الآن في الابداع الحديث. غير اننا نجد المتوازيات في ما حدث للشعر والرسم والموسيقى في الغرب، من الثورة الرومانسية حتى آخر حركة ادبية أو فنية في مقاهي سان جرمان دوبري وأزقة لندن ولوس انجلس.

فالاشكال والمضامين الفنية منذ اواخر القرن الثامن عشر في تغير دينامي مستمر. والتهجم على كل تغير، قبل أن يستقر ليصبح هدفاً لردة فعل جديدة، امر مألوف يقوم به دوماً المتزمت والمشيح بوجهه عن تفجرات الحياة الرائعة. ولسبب ما، اصبحنا في حركاتنا الفنية والادبية، جزءاً من هذه الدينامية الشاملة، ولن نستطيع العودة إلى قواعدنا السكونية الا عن طريق دكتاتورية فكرية سوداء، لن تلقى من الجيل الطالع في النهاية الا الرفض.

ولذا، فانه ليس من الغريب أن تبدأ الحركة الشعرية الجديدة في بغداد نفسها: في الفترة التي نشأ فيها الشعر الجديد – منذ ١٩٤٨ فصاعداً، شاهدت بغداد حركة عجيبة في الرسم. حركة برز فيها عدد من الرسامين الذين لم يكن تجديدهم وابداعهم مصادفة طارئة. بل نتيجة لدرس جدي وفهم لمرحلتهم التاريخية قبل أن يدركهم انفصام المجتمع الداخلي في السياسة. ولعل بغداد اشد العواصم العربية توثباً وتمرداً وانفتاحاً على الجديد، بعد أن كانت ابعد العواصم العربية عن التجديد واعزفها عنه. لما يحول بينها وبين البحر المتوسط من بادية كان عسيراً اجتيازها فيما مضى. فالشعر والرسم في بغداد تجددا معاً: وكلاهما اقتحم ارضاً جديدة بوسيلة جديدة. ولم يكن هناك مجال لدى الشاعر أو الرسام للمساومة على اسلوبه. لقد كانت الثورة في الفنين متوازية ومستديرة الظهر إلى الماضي. ولكن هذا لا يعني أن الرسام المحدث لا يستوعب تاريخ الرسم كله ويتعلم اصول الرسم ودقائقه التقليدية قبل الاقلاع في بحر المجهول. فرسام كجواد سليم أو فائق حسن يبلغ التجديد الثوري بعد هضم الماضي. وهكذا يفعل شاعر كبدر شاكر السياب. ولكن الماضي الذي تريده نازك الملائكة[1] قيداً. باستعانتها ببحور الخليل وما تسميه ابهاماً «الفطرة العربية» أو «الاذن العربية» مقياساً لشيء يخالف معظم ما كان يتوقعه القدامى من الشعر كيفاً ونوعاً. هذا الماضي يصبح لدى المجددين قوة اندفاع وتحليق.

فالماضي لدى المجددين جذر ومنبت وجذع تستمد منها اللغة طاقتها ويستمد منها الابداع عصارة الديمومة. فيصبح كل جديد فرعاً آخر من دوحة عظيمة. دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر. وهنا سر حيوية هذا الجديد: انه جزء من الطبيعة الخلاقة التي لا تخلق ورقتين متشابهتين. بله الاغصان. اما الماضي لدى غير المجددين فهو اول الحلقة التي يطالبون دوماً بانغلاقها. وذلك بالمطالبة بأن يعود خط التطور فيستدير نحو اوله. وهذا تناقض اساسي في فهم الماضي وعظمته وقوة ايحائه.

لقد جاءت نازك الملائكة حركة التجديد عن طريق الشعر الانكليزي وفهمها له في اواخر الاربعينات. وان كان فهمها. فيما يبدو لي. مقصوراً على شعر القرن التاسع عشر لا العشرين. وحتى هذا كان يمكن أن يفتح لها المصراع على عالم الشعر الذي لم يكن لدينا لبضع مئات من السنين. عالم الشعر الذي هو. حسب مفهوم الرومانسيين مثلا. كشلي وكيتس وادغر آلن بو. وحي ونبوة وحق وجمال وانسانية بطلها بروميثيوس. ولعلها

---

(١) راجع مقال نازك الملائكة «**الشعر الحر والجمهور**» في مجلة الآداب. عدد تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٦٢. وهو أحد فصول كتابها «**قضايا الشعر المعاصر**».

تذكر أن جون كيتس نفسه، حين كتب «انديميون» هاجمه نقاد الـ «كورترلي ريفيو» على غرار ما تهاجم هي لآن بعض الشعراء المجددين، ناعتين شعره بالسخافة وركاكة اللغة والتخريجات النحوية والصرفية التي قالوا أن اللغة الانكليزية لا تقبلها، والاذن الانكليزية ترفضها. ومثل هذا قيل بعد ذلك بأربعين سنة في ولت ويتمن في امريكا، حين كتب اول شعر حرّ عرفه الادب بعد تدوين الكتب السماوية. فاتهموه بالوحشية وقلة الادب والزندقة، وحضوا الناس على طرده من المجتمع.

ودراسة نازك الملائكة لقضية الشعر الحرّ مليئة بالمآخذ التي تفقد دراستها قيمتها المتوقعة. فمن بديهيات النقد أنه لا يجوز للناقد بأي حال من الاحوال، ان يأتي بأبيات من الشعر الضعيف—ولو كان شعره هو—ليجعل منها مثلا على الاسلوب الذي يمتدحه. فقد يجوز التفريق بين الشكل والمحتوى في بعض المجالات القليلة جداً، حين يبحث الناقد في الشكل نفسه. ولكنه لا يمكن أن يقنعنا بجودة الشكل في أية قصيدة يكون محتواها من الوهن بحيث يتحتم علينا اهمالها، مضموناً وشكلا معاً.

فالناقدة، اذ تريد البرهان على أن ما تسميه بالشعر الحر (فالتسمية لديها خاطئة من أساسها، كما سنرى)، جار على قواعد العروض العربي، تعطينا هذا المثل من ديوانها «قرارة الموجة»، على انه من البحر الكامل:

«يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف
من عالم الاشباح ينكرنا البشر
ويفر منا الليل والماضي ويجهلنا القدر».

إلى هنا فان القصيدة تقول شيئاً هاماً تجابهنا به. ولكن الشاعرة، حالما افرغت هذه الابيات في هذا الشكل، افرغت معها الشحنة الشاعرية نفسها. ولم يبق لديها شيء تقوله. ولكن لا. على القصيدة أن تستمر «متفاعلن متفاعلن»، وتستمر فيها القوافي بازدواج مضطرب. فماذا تقول؟ فلتكرر نفسها. فنحن هنا طيوف من عالم الاشباح—ثم؟

«ونعيش اشباحاً تطوف».

طيوف من عالم الاشباح، اشباح تطوف. تكرار. ولكن القافية لا بد منها ثم يجب، حسب مفهوم الشاعرة، أن تتغير القافية. ولكن المعنى الذي انتهى في الابيات الثلاثة الاولى يمكن تكراره في شكل آخر في الحال—دون أن يتطور المعنى أو يتجدد:

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا (فكرة «الطيوف»).

لا حلم، لا أشواق تشرق، لا منى

(الحلم وإشراق الأشواق والمنى، ثلاثة مترادفات يستهلك معناها ترادفها بعد الاستهلال المركز).

آفاق اعيننا رماد (هنا خروج على الصورة الاصلية—صورة الطيوف، وبالتالي اضعاف لها).

تلك البحيرات الرواكد في الوجوه الصامتة
ولنا الجباه الساكتة

(الوجوه الصامتة: الجباه الساكتة، تكرار ثقيل، يقتل الصورة التي كانت ممكنة لو توقفت الشاعرة عند «تلك البحيرات الرواكد». ولكن القافية المفتعلة تلقي ظلها الثقيل باستمرار).

لا نبض فيها ولا اتقاد

(الرماد يجرر وراءه الاتقاد، ولو نفياً! وماذا نتوقع من آفاق الرماد والبحيرات الرواكد؟ ولكن الشاعرة يجب أن تذكر ما لا حاجة إلى ذكره، فتقتل صورتها مرة بعد مرة: لا نبض فيها ولا اتقاد..).

فنحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهتة

(سطر خليق بلغة الصحف والروايات البوليسية، ولكن لا بد للصامتة من ساكتة وباهتة).

الهاربون من الزمان إلى العدم

(عودة إلى فكرة الطيوف، توسيع جميل للمعنى الاول لو لم يسبقه كل هذا «الكلام» ولو لم يلحقه هذا الهذر الذي اعجب من ناثر، بله شاعر، أن يكتبه):

الجاهلون اسس الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور

(كنا طيوفاً، فأصبحنا نعيش في «ترف القصور»—أي ترف؟ ونحن العراة من الشعور نظل ينقصنا الشعور—ام انه الشعر؟ وما الشعور؟ لعله هذا الذي يلي):

لا ذكريات
نحنّ ولا ندري الحياة
نحن ولا نشكو ونجهل ما البكاء
ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء.

(قافيتان رائعتان : ذكريات ، حياة ! لست ادري اين الشعر هنا؟ وكيف تعيب الشاعرة على غيرها تسمية النثر شعراً ، وهي تلبس هذا النثر الجامد لباس شعر تضعه امثولة للشعراء؟ وبالله ما معنى «السماء» ، الا انها جرت رغم انفها لتسجع مع البكاء)؟

والغريب أن الناقدة تتباهى بأن هذه القصيدة ، لو جزئت إلى الاطوال التي يعزلها العروض العربي ، لتألفت منها قصائد ثلاث ، فلماذا لم تجزئها كذلك؟ فالتجزئة يجب أن تنبثق من داخل القصيدة بحيث لا يمكن لها أن تجزأ على أي نحو آخر ، مهما كانت التفاعيل . حينئذ نقبلها على انها حرة أصيلة ، لا عبدة تنكرت بزي الحرائر .

ولست ادري كيف ترضى الشاعرة الناقدة عن مثل هذه التجزئة ، أو هذا التشطير ، وتعيب في مكان آخر من المقال نفسه على بدر شاكر السياب أشطره :

أود لو أطل من اسرّة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السهول
بالماء والاسماك والزهر .

مع أن هذه الابيات يتلقف الواحد الآخر ، فائضاً فيه ، مندفعاً بالقصيدة كالنهر الذي هو موضوعها نحو الاتساع في المعنى والاحساس والصدى اللاحق بجرس الكلمات ، وكل بيت فكرة جديدة تتصل بسابقتها ، وتتسع بالرؤية والتوق ؟

والغريب ، والطريف ، هو أن الناقدة تنتهي ، فيما تنتهي اليه ، الى قصيدة لفؤاد رفقة تسميها «هذا الكلام» تكاد تكون ، من حيث المعنى ، رفيقة لقصيدتها السابقة ، مع فارق واحد هو أن قصيدة فؤاد رفقة شعر كلها ، وقصيدتها نثر الا في ابياتها الثلاثة الاولى . في قصيدة رفقة كثير من الافكار التي تعرضت لها قصيدة الناقدة ، وقد تحولت إلى شعر غني بالحس والايحاء :

على وجهي رمال الشك أصوات
بلا معنى . رمال تشرب الغيم المدوي
عند آفاقي فلا ذكرى اغنيها ولا
وعد على دربي ...

(أين من «هذا الكلام» الجباه الساكتة ، وآفاق الرماد ، ولا ذكريات وعراة من الشعور الخ . فهذه القصيدة تغمرنا معها فيما هي فيه من حالة اليأس والموت وكيان الطيف الهائم ، بينما لا تبقى قصيدة الناقدة الا كلاماً لا يدركنا ، لأنه يقصر عن حالتنا)

... سوى ريح وعتم في
أراض جوها نار ، وموت مثلما
كانت لياليها وآتينا . أنبقى في متاه
الرمل اقداماً تجر الجوع والحمى
بلا مأوى تجر الخيبة الكبرى ...

كيف يستطيع ناقد يستجيب للشعر أن يقول عن هذا الشعر :

«اترى الشاعر ينثر؟ ام انه يضحك منا ويستخف بالعروض؟» هذا القول كقول من يرى الوجه الجميل : انه مجرد الياف وانسجة وعظام ! ولماذا تسمح الشاعرة لقصيدتها بأن تعبث بعدد التفاعيل بالاشطر حسبما تحتم عليها القافية (التي ما منحت القصيدة الا نثرية وتكراراً) ورغم انها قصيدة «منتظمة» من بحر معين ، وتنكر على قصيدة فؤاد رفقة أن تعبث بعدد تفاعيل «الهزج» حسبما يقتضيه حسه الشعري ، وهذا شعره يدل على عمقه؟ في الحالة الاخيرة تقول الناقدة : «ان هذا في الواقع لا يعدو أن يكون عبثاً لا غاية له ، ولا ينبغي للناقد أن يسكت عليه . ان للفوضى والقبح حدوداً .» والعبث في قصيدتها الأولى ، ما «غايته» التي تبرره؟ لماذا يكون «العبث» في الحالة الواحدة فوضى وقبحا ، وفي الحالة الاخرى مثالا يحتذى ، وكلتا الحالتين خارجة على التقليد العربي؟

هذا التناقض في الموقف من الشعر الجديد ميزة الناقدة ، على دقة نظرتها الشكلية . ومصدره الحقيقي ، هو انها تقدس الشكل الصريح العادي ، على حساب الزخم والايحاء والتفجر الحسي الداخلي . وفؤاد رفقة في هذه القصيدة ، فيما يخيل إلي ، تعمد تضليل القارئ عن الشكل الداخلي الاصلي الذي تكتشفه الناقدة بعد لأي مشكور ، لأنه يجد في الشكل الذي توخاه ضرباً من احجية التركيب التي يتوخاها الكثيرون من الفنانين . لأن في التركيب الشكلي ، في الشعر كما في الرسم (وللشعر صورة بصرية الآن بشكله الجديد) ، كثيراً من اللعب البارع الذي هو من حق الفنان ، واحدى وسائله في اثارة اهتمامنا . انه يتجنب الايقاع البليد ، والوقوع بخبطة الارهاق على النهاية التقليدية لكل بيت . وهو من مزايا الشعر الجديد .

فكماقلت سابقاً، في التجديد نحن انما نكشف أرضاً غير مألوفة. وفي هذا الكشف إثراء للغة والادب والحضارة. فليس ثمة من شاعر يجهل ان «اسلافنا يعيبون الشاعر إذا ما كتب بيتاً له تتمة في بيت تال»، أو أن العبارة الشعرية يجب في نظرهم أن يكون فيها «رنين الشعر القديم وفخامته»، أو «أن الشطر هو الحاكم وعلينا أن نخضع له ونحن نرص شعرنا الحر على الصفحة». هذه الأمور عينها هي بعض ما ثار عليه كتاب الشعر «الحر». وإلا فأين حريته؟

لقد تعمد شاعر اليوم أن يجعل أبياته متصلة المعنى والتركيب، وتخلى عن العمود الذي كان يقوم على الصور الشتيتة لا يربطها سوى البحر والروي والمناسبة، ويطول ما دام للشاعر «نَفَس». ولكن شاعر اليوم يوحد بين اجزاء قصيدته من الداخل، بسر المعنى الواحد الشامل الذي هو موضوعه، وينتهي حين يتكامل على صفحة الورق، وفي البصيرة، تكاملاً يكاد يكون جبريا في استدارته العضوية على نفسه.

وكذلك يعتمد شاعر اليوم الابتعاد عن الرنين والضخامة، لأنه يرى فيهما على الاغلب وقفة جوفاء مضحكة، وقد احس بوحشته الهائلة مع وحشة الانسان، ولم تعد «الفخامة» تغرر به في عصر كثير الكلام، أجوفه، وترك «الفخامة» للخطباء. كما انه تعمد، وما في ذلك من ريب بعد اليوم، الا يخضع للشطر، هذا الحاكم العتيق المستبد، بل انه يسخّر الشطر لموسيقاه واحساسه وصوره. فالخطر الذي تقول الناقدة انه «يكمن في أن يقسم الشاعر أبياته بحسب المعنى» هو الخطر الذي يجازف الشاعر المحدث بمجابهته. انه سر الشعر الجديد.

وهذا يؤدي بنا إلى الخلط الذي ترتكبه الناقدة، كالكثير من غيرها، في التسميات الاساسية لقضية الشعر الحديث.

فهي تسمي الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته، بالشعر الحر. وواقع الامر أن الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطاً حراً. «الشعر الحر» ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو free verse بالانكليزية vers libre بالفرنسية. وقد اطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. انه الشعر الذي كتبه ولت وتمن، وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب امم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم هم امثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات. ان الشعر الحر بالعربية يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفواً، ويحفل في

الاغلب بالاكثار من الالفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المد – أحرف العلة. وهل يقنع أحد بقول الناقدة ان القارئ غير الشاعر يعجز عن التمييز بين قصيدة للماغوط وبين قصيدة لها – ولا يدري ايها هو الشعر وايها هو النثر، لمجرد تشابه القصيدتين في ترتيب الاسطر على الصفحة؟ قصيدة الماغوط لدى أي قارئ (إلا إذا لم يكن «قارئاً» بل أمياً يتهجأ) لا تدعي على الاقل أي قواف، وهذه هي ترصع أواخر أبيات قصيدة الناقدة صراحة وجهاراً. فالقصيدة الاولى حرة، والثانية أقرب إلى الشعر الانكليزي الفكتوري – الاولى تعرض عن البلاغة والوقفة التقليدية: «عندما أرنو إلى عينيك الجميلتين»، والثانية تفعل العكس: «أمس اصطحبناه إلى لجج المياه»، الاولى مباشرة حرة. والثانية مداورة وتكاد تكون عمودية.

هذا هو الخطأ الاساسي الاول في التسمية. وعنه ينشأ خطأ اساسي ثان: «قصيدة النثر»، التي تصفها الناقدة بأنها الشعر الذي راحت تدعو اليه مجلة «شعر» بصخب «وكان المضمون الاساسي لهذه الدعوة.. أن الوزن ليس مشروطاً في الشعر وانما يمكن أن نسمي النثر شعراً، لمجرد أن يتوفر فيه مضمون معين... ولقد سموا النثر الذي يكتبونه على هذا الشكل باسم «قصيدة النثر»». فالخلط في التسمية الاولى حتّم الخلط في الثانية، فسمت الشعر الحر vers libre بقصيدة النثر، لكي يبقى الشعر المستحدث لديها هو «الحر».

ولعلها لو عادت إلى ما كتب في هذا الموضوع في مجلة شعر نفسها، (ناهيك عن كتب الشعر الانكليزي والفرنسي)، لأدركت ان «قصيدة النثر» هي «القصيدة» التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات اي نثر آخر – على فارق في المضمون «الذي تستنكره الناقدة. فاذا غفلنا عن «المضمون» ما الذي يبقى لنا من الادب كله سوى طنين ورنين، وايقاع لحدو الابل وغناء الملاهي؟ المضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة. و «قصيدة النثر»، على كل، ترجمة لمصطلح فرنسي الاصل poème en prose، وجد لتحديد بعض كتابات رامبو «النثرية» الطافحة بالشعر «كموسم في الجحيم» و «اشراقات»، وان تكن له أيضاً اصول عميقة في الآداب كلها، بما في ذلك العربية، ولا سيما الديني والصوفي منها. فما وجه البدعة، وفيم الدهشة والعجب؟

لا ضير على الشعر الحديث من نقد خاطئ وتهجم من محمدي الابداع العربي، ففيه من العافية ما لن ينال منه النقد والتهجم. غير انه من المحزن أن نرى النقد الخاطئ والتهجم في غير موضعه صادرين عن قلم عرف عنه في أول عهده تجريب خصب ومشاركة في الكشف عن أرضنا الجديدة.

١٩٦١

الاسطورة وسيف الكلمة

نحن لن نستطيع التكهن في أي اتجاه كانت شاعرية بدر شاكر السياب ستسير لو انه لم يبتل بالمرض وهو في الخامسة والثلاثين من عمره ، ولكننا نجزم بأنه كان سيستمر في النضج والتجديد .

كانت السنوات الثلاث الاخيرة من حياته فترة رهيبة عرف فيها صراع الحياة مع الموت . لقد زج بجسمه النحيل وعظامه الرقاق إلى حلبة هذا الصراع الذي جمع معاني الدنيا في سرير ضيق ، حيث راح الذهن ، وهو يتفجر عزيمة ورؤى وحباً ، يقارع الجسم المتهافت المتداعي . وجه الموت يحملق به كل يوم فيصده الشاعر عنه بسيف من الكلمة . بالكلمة عاش بدر صراعه ، كما يجب أن يعيش الشاعر . ولعل ذلك ، لبدر ، كان الرمز الاخير ، والامضى ، للصراع بين الحياة والموت الذي عاشه طوال عمره القصير ، على مستوى شخصه ومستوى دنياه معاً . فهو قبل ذلك إذ كان جسده الضامر منتصباً ، خفيفاً ، منطلقاً ، يكاد لا يلقي على الارض ظلا لشدة شفافيته ، كان أيضاً في زحمة الصراع بين الخير والشر ، بين الحب والبغضاء ، بين الموت والقيامة .

لقد كان تعلقه بهذا الصراع ، انتصاراً للخير والحب والقيامة ، في الجوهر من كيانه ؛ وهو الذي يفسر انتماءه السياسي في مطلع شبابه ، وهو الذي يفسر خروجه فيما بعد على الانتماء السياسي . وقصائده سجل مستمر لهذا الصراع . فهي في اوائلها صورة صراع الفرد المستضعف الذي ينتصر للجماعة المستضعفة ضد اية قوة باغية ، وهي في اواسطها صورة صراع على صعيد ارحب واشمل واعمق : صراع قوى ، النماء مع قوى الضمور ، حيث ظواهر الطبيعة ترمز إلى حياة الفرد ، وحياة الفرد هي حياة المدينة . وقصائده في منتهاها صورة لصراع نفسه المستوحدة اخيراً من الموت .

ونحن لكي نفهم شعر بدر شاكر السياب على حقيقته ، علينا أن نأتيه من مثل هذه الزاوية . وهي بالطبع زاوية واحدة من عدة زوايا محتملة : فالشعر العظيم يحتمل اكثر من نظرة واحدة ، وإلا فقد الكثير من سحره وقيمته . غير أن الشعر إذا لم ينطو على بعض هذا المعنى من صراع الانسان الدائم بين الداخل والخارج ، بين الاسفل والاعلى ، بين الذات والذات ، فانه على الاغلب شعر أهية لا شعر ديمومة . وشعر الديمومة يتوخى ، كما يتوخى شعر بدر ، هذا المعنى المأساوي الذي انما يمثل في النهاية سير النفس البشرية قُدماً – على مستوى فردي أو جماعي – بين المجاهيل المرعبة المثيرة ، المجاهيل التي لا محيد لنا عن شق الطريق فيها ، لنحقق التجربة ونعرف الفرح والنشوة .

ولو قرأنا قصائد بدر في تسلسل زمني ، لوجدنا أن الشاعر ، اذ تتقدم به السن ، وتتقدم به التجربة ، يبحث عن الوسيلة الناجعة التي قد تفلح في تصوير معناه المأساوي . ويتجلى ذلك في دراسة الصور الشعرية التي تتواتر في قصائده . فالدراسة الحقيقية الواحدة هي عزل هذه الصور ، والتأمل فيها واكتشاف الروابط والوشائج بينها . فالمعاني انما تنبع من هذه الصور وتتراكم ، فتعيش وتبقى في انفسنا .

يخيل إلي ان بدر وفق إلى الصور التي تجسد حسه الصراعي بين الظلام . والنور ، في فترته الوسطى التي تمتد ما بين ١٩٥٤ و ١٩٦٠ ، عندما اوجد تلك الرموز التي اصبحت تدل لا على شعره فحسب ، بل على شعر الكثيرين من زملائه ، وشعر العشرات من مقلديه : المطر ، الريح ، الرعد ، الخبز ، السنابل ، الشقائق ، النهر بمائه ومحاره ، القرية الصليب ، الجلجلة ، القبر ، القيامة ، الخنزير ، الجواد الاشهب .

ولقد كان من الطبيعي أن يبلور هذه كلها ، على طريقة الشاعر ، بأن يشخّصها فيجعل منها اجزاء من الاسطورة التي تُمثلها جميعاً وتحيا بها : فيصبح النهر والماء والمحار «بويب» ، وتصبح القرية «جيكور» (وكلاهما نهره وقريته في جنوب العراق) ، والصليب والجلجلة والقبر والقيامة ، تصبح «المسيح» ، والخبز والسنابل والشقائق تصبح «تموز الاله» ، ويصبح الخنزير «قاتل تموز» ، والجواد الاشهب ضربا من رؤيا الموت التي توضح للانسان رؤية الحياة .

كان من الطبيعي ايضاً للشاعر الذي اراد من الصراع غلبة الحياة على الموت أن يلجأ إلى الاسطورة الوحيدة التي تتحد فيها كل هذه الشخصيات : اسطورة تموز ، ومقتله بناب الخنزير ، ونواح عشتار عليه ، وبحثها عنه في العالم السفلي ، وموات الأرض في غيابهما ثم عودتهما معاً ، وعودة الزهر والسنابل والثمار إلى الأرض .

لقد كان من المصادفات أن اطلع بدر على هذه الاسطورة في فصلين من مجلد كنت ترجمته من كتاب «الغصن الذهبي» لسير جيمس فريزر (نشر الفصلان في مجلة بغدادية في اواخر عام ١٩٥٤) ، ولما قرأهما بدر وجد فيهما وسيلته الشعرية الهائلة التي سخّرها فيما بعد لفكرته ، لأكثر من ست سنين ، كتب فيها اجمل واعمق شعره .

في اسطورة تموز بعد عام ١٩٥٤ تلتقي خطوط شعره كلها وتتفرع عنها . وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية . لقد حاول مرة ، في قصيدته «رؤيا فوكاي» ، أن يقلد التضمين الذي استعمله تي . اس . اليوت في قصيدة «الارض الخراب» . غير انه لسبب ما ، غفل عن اسطورة تموز المضمنة في قصيدة اليوت ، رغم اشارته إلى المسيح الذي «أنبتت دماؤه الورود في الصخر» . غيّر أن ما نظم من قصائد بعد «رؤيا فوكاي» جعل يتفجر بصور من الاسطورة التي تبناها .

في هذه الاسطورة ، نراه يفعل ما فعله أيضاً بعض زملائه من الشعراء التموزيين في تلك الآونة نفسها . فهو يوحد فيهما ما بين تموز والمسيح من ناحية ، وما بين تموز والشاعر نفسه ، من ناحية اخرى ، ولكنه ، من دون الآخرين ، يستفيض في هذا التوحيد ، ويسهب في دفق التفاصيل ، والكرة عليها مراراً ، ويدخل تموز والمسيح والشاعر ، في جيكور وعلى ضفاف بويب . لقد اضحت القرية هي الارض بكل معانيها . اما المدينة فهي «بابل» مدينة المباغي ، وقاتلة تموز والمسيح ، ومضطهدة عشتار ، بل قاتلة العذراء على انياب الرعاع – قاتلة «حفصة» في الموصل مثلا . اما «جيكور» فهي بيت لحم الميلاد ، يقصدها الانسان طلباً للمعجزة :

جيكور ، جيكور : أين الخبز والماءُ؟
والليل وافى وقد نام الأدلاءُ .
والركب سهران من جوع ومن عطش
والريح صرّ ، وكل الأفق أصداءُ .
بيداء ما في مداها ما يبين به
درب لنا ، وسماء الليل عمياءُ .
جيكور مدي لنا باباً فندخله ،
أو سامرينا بنجم فيه اضواء ...

والمعجزة ليست بآتية بسهولة ، ولا الميلاد يتكرر بيسر في القرية لينقذ المدينة

– المدينة التي هي «رحى» تطحن شرايين تموز، شرايين الشاعر المصلوب كالمسيح أملا في الفداء. فالصراع غير متكافئ، والموت بطيء ومر:

نزع ولا موت،
نطق ولا صوت،
طلق ولا ميلاد،
من يصلب الشاعر في بغداد؟
من يشتري كفيه أو مقلتيه؟
من يجعل الاكليل شوكاً عليه؟
جيكور يا جيكور
شدت خيوط النور
ارجوحة الصبح.
فأولمي للطيور
والنمل من جرحي..
جيكور يا جيكور. خل وماء
ينساب من قلبي،
من جرحي الواري،
من كل أغواري–
أواه يا شعبي...

ولقد جاءت مجازر الموصل وكركوك عام ١٩٥٩ في الفترة التي كان فيها شعر السياب يدور حول موضوعه الملح، فاشتد فيه الاحساس بتفاقم الشر، وبنهش الصقور لأكباد البشر، إلى أن جعل في احدى قصائده الرائعة يتمثل ابطال اسطورته في الجحيم، والجحيم هو المدينة، هو بابل، حيث راح سربروس الكلب الثلاثي الرؤوس، الذي يفترض فيه حراسة المدينة، يعمل كالخنزير حقده في الانسان، وقد كاد يغلب على أمره:

ليعوِ سربروسُ في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمرمه،
يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام
ويشرب القلوب...
ليعوِ سربروسُ في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين
تموزنا الطعين،
يأكله، يمص عينيه إلى القرارْ
يقصم صلبه القوي، يحطم الجرار
بين يديه، ينثر الورود والشقيق.
أواه لو يفيق
إلهنا الفتي، لو يبرعم الحقول
لو ينثر البيادر الخضار في السهول،
لو ينتضي الحسام، لو يفجّر
الرعود والبروق والمطر،
ويطلق السيول من يديه!
آه لو يؤوب!...

هذا التفجع المراسيمي ادخله بدر على الشعر العربي لأول مرة، فجعل منه ما يشبه تعليق «الكورس» على احداث الصراع في المأساة: غير أن المأساة هنا هي مأساة المدينة كلها، مأساة الارض التي ضربت بسياط الجفاف واللعنة. فصوره لا بد أن تستمر في حومها حول المدينة، وحول الأرض التي تسيل الدماء عليها، واذا هي دماء مقدسة، دماء إلهية، فتنبعث منها اخيراً الزهور والحبوب والثمار:

واقبلت الهة الحصاد،
رفيقة الزهور والمياه والطيوب،
عشتار ربة الشمال والجنوب،
تسير في السهول والوهاد،
تسير في الدروب
تلقط منها لحم تموز اذ انتشر،
تلمّه في سلة كأنه الثمر.
لكن سربروس بابل–الجحيم
يخب في الدروب خلفها ويركض،
يمزق النعال في اقدامها، يعضعض.
سيقانها اللدان، ينهش اليدين
أو يمزق الرداء،

يلوث الوشاح بالدم القديم
ويمزج الدم الجديد بالعواء.
ليعوِ سربروس في الدروب
لينهش الإلهة الحزينة ، الإلهة المروَّعة
فإن من دمائها ستُخصب الحبوب ،
سينبت الاله ، فالشراع الموزعة
تجمعت ، تململت . سيولد الضياء
من رحم ينزّ بالدماء.

هذا كان إيمان بدر شاكر السياب . لقد رأى صراع الضياء والظلام في كل ما كتب رؤية واضحة أليمة ، وكان هو إلى جانب الضياء ، إلى جانب الغزارة والدفق ، إلى جانب الانسان وقد اشتد التعسف به . ولما انتقل هذا الصراع إلى جسده ، لم يفل له عزم تجاه الظلام رغم التفجع . ولكنه في عنفوانه كان قد وحد بين الشاعر وبين الاله القتيل ، ايماناً منه بدور الشاعر في انعاش قوى المدينة ، ولو بغربته وموته .

فهل لنا أن نرى في موت السياب ، هذا الموت الباكر الذي أفعمه شعراً رغم آلامه وبُرحائه – هل لنا أن نرى في موته هو – ذلك الموتَ الفاجع الذي ينتهي إلى اخصاب الارض ، واحياء الموات؟ هل لنا أن نرى في موته ، كعزاء عنه ، استعادةَ الحب ، والعطاء ، فيطمئن السياب في مثواه على قومه ، وعلى امته ووطنه؟ عبثاً يكون موته ، وعبثاً شعره ، وعبثاً تكون رؤياه ، عبثاً يكون استصراخه قوى الحياة والنماء في القصيدة تلو القصيدة ، إن لم ينته الامر بكل ذلك إلى الخير ببناء اعم ، ورؤية ارحب ، ومحبة اشمل .

١٩٦٥

زحزحة البـــاب العملاق

صرخة ، أو حشرجة .

هكذا تنبثق القصيدة من القلب عنيفة ، مدببة ، تحمل في رأسها صوانة الجنون والغضب والألم .

لن يكون إلا هكذا شعر من وقف في وجه الدنيا فرآها على غير ما كان يتوقع ، فجاء بتلقائية تتحدى كل شيء حتى اللغة ، فاللغة هي أيضاً غير ما كان يتوقع ، ليدفعنا إلى مجابهة ما يجابهه ، فاذا هو قيد ، وبوار ، وموت ، وكآبة ، وعفن . عيناي ، عيناك ، عيوننا : الرؤية مباشرة ، حسية ، جارحة ، وهي غير ما كنا نتوقع . فلتتساقط الألفاظ كالحصى ، كالحجارة ، كالعصي . ما وسعتنا الدنيا ، ولا اللغة ، ولا المدن ، حيث القيد والبوار والموت ، والكآبة والعفن . فهللي يا ألفاظ ، وتساقطي من الشفتين ، من قمم الوعي ، من أغوار اللاوعي ، بدائية لا ندحة منها في وجه ما انتصب أمام هذا الفتى وهو يعارك على ضفاف الكام رؤيا بردى والفرات ، وفي حانات الانكليز يبكي حالة العرب .

ليس مهماً أن يقول رياض[1] شعراً بعد ما قاله هنا . قولته هنا أطلقها في فضائنا ، فاذا كانت الأولى أو الأخيرة ، لن يهمنا إلا أنها قد أطلقت ، وانتشرت شظاياها . لن أتكلم عن الوعد بالعطاء ، بالعطاء الشعري ، وقد وقف على كل زاوية بالمرصاد ألف حفّاظة أصم وألف قاتل للشعر . في معركة الشعر الجديد ، سيضرب كل شاعر ضربته ويركض . وستتوالى الضربات . إلى أن ينخذل قَتَلة الشعر الذين يريدون أن يحشروا اللغة في ثلاجة لا يضطرب فيها حي . وحينئذ سيبعث الشعر من جديد ، عابقاً بتجربة العصر ، رطباً بمياه الحياة الجارية .

(١) رياض نجيب الريس ، في ديوانه «موت الآخرين».

ولكنني لن أقلق حتى لو لم يقل رياض شعراً بعد هذا – ولكنه سيقوله مدراراً ولا ريب – فقد فتح الباب الصدئ سنتمتراً آخر على رياح الغد. حفنة منا ما كلت في محاولة زحزحة هذا الباب العملاق الصفيق الصدئ، الذي يريد الآلاف سده علينا إلى الأبد. ولكنه انفتح، وسينفتح أكثر فأكثر. ورياض واحد منا.

قبل أن يكتب رياض أولى قصائده هذه في كمبردج بستة عشر عاماً أو يزيد، كتبت مثله شعراً كثيراً في كمبردج نفسها. ولكنني كتبته بالانكليزية. لأنني حين أردت القول حينئذ لم أجد الأشكال التي تفي بما أريد أن أقول. كان علي محمود طه المهندس مثال الشاعر المجدد حينئذ – ولن أنسى مرارة خيبتي حين بعث الي أخي بنسخة من ديوانه «الملاح التائه»، مشبهاً اياي بالملاح التائه، وظاناً انني سأجد فيه لساناً لتجربتي. هراء، وتنغيم أطفال، ومبتذلات القول كلها اجتمعت في تلك القصائد التي عُدت يومها آية في التجديد والخلق. ولما عدت إلى أحمد شوقي كانت خيبتي بالمرارة نفسها، لتلك المنمنمات العثمانية التي ما عادت تجربة الحرب الطاحنة تتحملها. لقد أصبحنا يومئذ – وان كنا قلة غريبة لم يعترف بنا أحد بعد – جزءاً من عصر بات «الجمال» السطحي فيه شيئاً مذموماً، أقرب إلى «جمال» الزهور الشمعية المصطنعة، التي لن يقبلها ذوق لا يجد متعته إلا في توتر التجربة، وزخم الحس، والعنف والمأساة، نحن لم نعد نطلب «الجمال» من الفن، بل الشدة والكثافة والقوة، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفاً للخلق، بل اللفظ المشحون المضطرب برموزه. ما عدنا ملاحين تائهين في جندول يحمل شقراء من البندقية، بل نحن بحار ومتاهات وجبال ومضاجعة وموت وأبطال خياليون نعبر عالماً من الكوابيس. بتنا نريد في الشعر الحركة، والمفاجأة، وتقويض قلاع الوهم فوق الرؤوس. هذا ما قلته حينئذ، وما زلت أقوله. ولذا كتبت شعري بالانكليزية لأني وجدت في أشكاله المتجددة أبداً متسعاً لبناء الرموز الفوارة في أسطر قلائل، حيث تغدو الألفاظ قذائف نارية تنفجر فيتناثر لألاؤها ووميضها في معان تتساقط على الذهن بعد ذلك كالمطر. هكذا أردت الشعر العربي – وكان لا بد من الانتظار، والمحاولة، ومجابهة الصم والعمي ومحمدي الخيال بضعاً من السنين، قبل أن تبين سمات الأسلوب الجديد في الشعر العربي. وليس من قبيل المصادفات أن يتبلور هذا الأسلوب مع وقوع مأساتنا الرهيبة في فلسطين. فكما فتحت النكبة أعين العرب كلهم على أشياء كثيرة، فانها هيأت كذلك في قلوب الشباب أرضاً لانخلاص جديد في القول، والتصميم على الكلام المباشر الخضل بالتجربة الحارة المعقدة.

وهكذا استطاع رياض أن يكتب هذه القصائد، لأننا مهدنا الطريق الوعر في هذه السنين. في بغداد، عندما جئتها في أواخر عام ١٩٤٨، كنا نردد هذا الرأي، وعندما

كتبت مقدمة لمجموعة الشاعر بلند الحيدري «أغاني المدينة الميتة» في أيار من السنة التالية (ولكنها لم تنشر حتى عام ١٩٥٢) عنونتها ب«الشعر الجديد»، مؤكداً على «الجديد» (غير أن الكلمة أسيئ فهمها فأبدلت دون علم مني، عندما طبعت، إلى «حديث») لأنني رأيت في قصائد بلند الحيدري جديداً لا بد منه لحياة الشعر العربي، واثقاً في الوقت عينه من أن الكثيرين لن يجدوا فيه، ربما لالتصاقه الحار بعصره، إلا ما يثير حفيظتهم – وقلت: «وحبذا الاثارة»! وواقع الأمر انني كنت أتطلع إلى جدة أبعد وأعم وأشمل، فتنطلق حناجر القرن العشرين بتلك الحرية الدافقة بعواطفها، تلك الحرية التي جهدت أجهزة القرن العشرين في سلب الانسان منها، فأصبح حتماً على الشاعر أن يجعلها حافزة شعره ووسيلة تمرده.

فالشاعر لا أرى فيه قائداً، إنما أرى فيه بطلاً أشبه بكوريولانس، يقف في وجه الدهماء، لا يقودها. انه فاتح أبواب الجحيم لمن قد نسي الجحيم. أما الجنة فلن يدخلها إلا وحده – والذين يحذون حذوه الأتوقراطي الشاق. ولذا فان اتباعه، مهما جدوا في اتباعه، على بعد منه يصعب اختصاره. الشعر، كما قال وليم بطلريتيس، صوت الوحشة. انه الصوت الصارخ في البرية، ولكنه في النهاية الصوت الواعد بالخلاص.

* * *

«... يبتعد المركب ياسيدتي... من وطء سنابك خيول المدى... شوارع مقفرة صفراء مملة... أقدامي تدق الشارع، تتعب المنعطف والرصيف... سأركب قطاراً بعيداً لا يقف أبداً، ولا يصل... وان وصل القطار فسأركب سفينة عذراء... وابحر بعيداً... كيف نعود من الضياع... يا شراعاً لم يبحر... أعرف أن سفينتي المومس لن تعود في الليل... حيث لا مرساة، لا ملجأ... آخر الليل، وحدي، أعود والقطار الهرم... والقطار لا يصل...»

أبيات تجتزئها العين من هذه القصائد، واذا هي تتصل وتتراكم وتتجسد. انها السفر إلى الأقاصي، من الأقاصي. حدة الشهوة في عالم يعشقه الشاعر ويحقد عليه، تتخذ شكل الشهوة في الابحار أو ركب «المهر البيضاء» أو القطار في سهول أو بحار من الكآبة – السفينة في طيات كل حلم هنا، الابتعاد إلى جزيرة أشبه بجزر البحار الجنوبية حيث نخيل الشاطئ والرمال والشفاه المحرقة والغيبوبة الأخيرة. ولكن هذا الابحار نفسه لدى الشاعر دوران على النفس، على الشيء، على المعشوق، على المحقود عليه. انه يبتعد عنها جميعاً ليشتد دنواً منها، انه يهرب منها لكي يحملها على كف يده وبين أهدابه. فالسفر هنا ليس في الواقع سفر الهرب والفناء في وهم أفيوني. انه سفر البحث والسؤال، يتخذ

شكلاً تعميمياً يدخل فيه كل ما لدى الشاب من عجب وخوف وشهوة عند رؤية الدنيا رؤية معشوقة عارية النهدين على فراش طالب في جامعة – ويتخذ أحياناً شكلاً أخص بالشاعر نفسه، عندما نعلم أنه يعود فعلاً من لندن إلى كمبردج في قطار الليل كل اثنين، كما في قصيدة «توفيق صايغ والضياء الضرير».

هذه القصيدة مفتاح عالم رياض نجيب الريس، ولكنها للقارئ البريئ من أصعب قصائد الكتاب. ذلك لأنها شخصية صرف. واهداؤها إلى كاتب هذه الكلمات، جمع بينه وبين توفيق صايغ والشاعر في لغة أشبه بالشيفرة، في فك رموزها فك لرموز القصائد كلها.

فاذا كان لا بد من وضع رأس الخيوط في يد القارئ، فلنقل أن القضية تبدأ بكتاب توفيق صايغ: «ثلاثون قصيدة» حيث الإشارة إلى العكاز والأرغفة وموعظة الجبل والناصري و «البَلى الْكُنْتِها منذ بطش الضوء بالعتمة». ثم اكتسبت القضية وجهاً آخر حين كتبت أنا قصيدة «توفيق صايغ في أكسفورد ستريت» حيث الاشارة إلى تجواله في الشوارع ومطاردة سلوقي السماء له، والمكتبات السوهوية، ونهر الكام (نهر كمبردج). الأحاسيس الدينية المعذبة، ثم التجوال والبحث ومطاردة الله للشاعر. واذا رياض يجد نفسه في خضم هذا كله: فهو يرى توفيق صايغ خارجاً عنه، ولكنه يوحِّد مشكلته النفسية في مشكلته. واذا قضية «توفيق صايغ في أكسفورد ستريت» تجد في نفسه امتداداً يحتويه. انه الطالب الشاب الباحث عن ضياء – غير أن البحث شاق ولن يبشّر بالانتهاء إلى جواب:

آخر الليل،

وحدي، أعود

والقطار الهرِم

أتلمس طريقي،

أغمض جفوني.

والليل سراب

والقطار لا يصل..

رحلتي «الاثنين»

لا تنتهي...

وعهد الضياء الضرير –

لا ينتهي.

قد لا تكون المشكلة هنا دينية صريحة. فالشاعر لا يبحث عن الله في تيهه. ولكن المشكلة ضربت جذورها في التساؤل الديني العميق دون ارادة منه، ثم برعمت أسئلة «لا تنتهي» عن كل ما في الحياة. والحبيبة ما عادت مجرد موئلٍ للذاته، بل وسيلة لإبحاره الحانق نحو الأجوبة البعيدة، التي قد لا تبين أبداً في هذا القلق السندبادي.

ولذا فان البحث في هذه القصائد ليس من قبيل التساؤل الخيامي اللا أدري الذي بلغ لندن في منتهى القرن التاسع عشر، ثم عاد الينا في أوائل هذا القرن، ممثلاً على أحسنه في قصيدة ايليا أبو ماضي المشهورة. فالجواب الأخير هنا ليست عبارة «لست أدري» اليائسة. انه شيئ آخر. شيئ أبعد يأساً، ولكنه في الوقت نفسه ايجابي يناقض اليأس. فيه غضب وفيه ألم. وفيه اشمئزاز. ولكن فيه أيضاً شهوة تتعلق بالأرض والجسد والنمو والاثمار. شق واحد من هذا الجواب يقول: «لا أريد. انني أرفضكم. سأدير ظهري لكم. سأقلع عنكم في مراكبي». وفي هذا الشق اتهام غضوب للبشر. فيه لعنة يستنزلها هذا العطش الطواق المهيأ لكل حب، على عصر عز فيه الارواء والحب. وحتى الحبيبة، ليلى، سيدتي، حلوتي، عيناها «جحودان لا تدمعان»، ولن تعطي طالب الحب إلا حجراً:

يا عيوناً لا تعرف السهر

لا تعرف السؤال الأبدي

عيوناً لا تعرف الحزن...

تعطي أهدابها

غبار محبة

وصدى بعيداً... لمدينتي

مدينة الحجر..

بيد أن للجواب شقاً آخر، نتحسسه، وسط هذا السأم والضياع والأكاذيب والجوع، في ذلك الباب الذي «يدور، يدور، يدور». أَدوران البعث؟ ربما. لعل هذا المبحر الضارب البر بالحجارة والعصي، يصيح، من أفق بعيد، من خلال دوران الباب

الذي يلازمه قاذفاً اليه بوجوه العبث وجهاً اثر وجه: «من هذا الباب نفسه سأعود» – ولعل المركب لا يغرق، فيصل «بالدمقس، بالبخور، بالندى» وبعد التشرد «على أعتاب كل الديار» والسؤال عن الموت، «نعود». قد لا يعود حاملاً الجزة الذهبية كجاسون، ولقد يرى كيوليسيس عند عودته: «بيتي خراب، جدرانه تهوي، أبوابه الموصدة مصدعة». سيعود إلى الساعة القديمة التي «لا تعلن الزمان، كأن الزمان انتهى...

وكأن آخر ما فينا

قد مات

مع الآخرين».

ولكنه بعد الابحار يعود، ومن خلال الموت مع الآخرين، يجابه الشك مجدداً من أجل اليقين، لكي يتخطى موت الآخرين إلى كل هذا الذي أدار له ظهره، ثم عاد اليه يبحث فيه ويسأل عنه من جديد.

١٩٦٢

الشاعر الفارس – عبد الرحيم محمود

سأحمـــــل روحي على راحتي   وألقي بها في مهــــاوي الردى
فـإمـــا حيـــاة تسرّ الصديق   وإمـــا ممات يغيظ العـــدى

لقد اشتهر عبد الرحيم محمود بهذين البيتين إبان حياته، ولعلنا نعجب بأي شاعر يقول مثل هذين البيتين، مهما تكن الظروف التي يقولها فيها. غير أننا، منذ سبعة عشر عاماً، كلما رددنا هذين البيتين، لم يكن إحساسنا اعجاباً وحسب بعبد الرحيم محمود، بل انه أيضاً اكبار واجلال له. لقد حمل هذا الشاعر روحه على راحته، كما وعد، وألقى بها في مهاوي الردى. لم يكتف بالكلام عن الشجاعة ومجابهة الموت، كما يفعل معظم الشعراء، بل كان الشاعر الفارس الأول والأكبر في الشعر العربي الحديث. لقد قضى حياته نضالاً مسلحاً من أجل فلسطين، وكلما جاشت عواطفه كلاماً لاهباً وشعراً لاظياً، اتبع القول بالفعل، وحمل بندقيته ودخل سوح القتال. إلى أن استشهد، في شهر تموز عام ١٩٤٨، وهو يقاتل اليهود، في معركة عند قرية الشجرة على مقربة من مدينة الناصرة بفلسطين.

فـإمـــا حيـــاة تسرّ الصديق   وإمـــا ممات يغيظ العـــدى

وكان يومئذ في الخامسة والثلاثين من عمره.

كان شعر عبد الرحيم محمود صنو حياته: كلاهما مليء بالكبرياء والشجاعة. ولم يكن غريباً على عبد الرحيم أن يسمي ابنه البكر بالطيب، لكي يكنى بكنية الشاعر الذي كان يهواه ويحتذيه: أبي الطيب المتنبي. ففي شعر عبد الرحيم نفس من المتنبي، ولئن عرف المتنبي غربة الطّموح الذي تخشى الناس طموحه، فقد عرف عبد الرحيم غربة الثائر المتمرد الذي تخشى السلطات ثورته وتمرده.

ولد في «عنبتا» قرب طولكرم، بفلسطين، ودرس في مدرسة النجاح بنابلس، حيث التقى بالشاعر المناضل الآخر، ابراهيم طوقان، وكانت بينهما صداقة وثيقة. وكان عبد الرحيم هذا المرهف الحس، المنكب على شوارد اللغة وجمالاتها، أيضاً لاعباً ماهراً لكرة القدم. فكأنه كان يجمع بين العضل الذهني والعضل الجسمي معاً. فلما نشبت الثورة في فلسطين من جديد باضرابها المشهور عام ١٩٣٦، انخرط مع الثوار المجاهدين وبقي [illegible] النضال المسلح لحوالى سنوات ثلاث، إلى أن اضطرته الحكومة الانكليزية إلى الهجرة إلى العراق. [illegible] بالكلية العسكرية ببغداد لفترة قصيرة، ثم عمل معلماً في احدى مدارس البصرة. وفي أيار عام ١٩٤١ اشترك في معركة «سن الذبان» في حركة رشيد عالي الكيلاني. فلما أخفقت الحركة هرب من العراق عن طريق بادية الشام التي تاه فيها مدة قبل أن يهتدي إلى الطريق التي عادت به إلى فلسطين. وقد قال في ذلك قصيدته التي قدم لها بقوله: «بين تدمر والعراق مهمه قدر للشاعر أن يعلوه طريداً، ووجد نفسه هناك غريباً غربة حجر هناك. وهو مؤكد أن الحجر دله أخيراً على الطريق». وهويخاطب الحجر:

فيم انفرادك لا أنيس تراه في القفر المخيف

ولما عاد إلى فلسطين، عمل معلماً في مدرسة النجاح بنابلس، غير أنه كان في صراع مستمر مع السلطات الانكليزية، إلى أن نشبت الحرب الفلسطينية، عام ١٩٤٨، فتطوع عبد الرحيم بجيش الانقاذ برتبة ملازم، وكان مصرعه بشظية من قنبلة يهودية في غمار معركة الشجرة. ولم تكن الناصرة قد وقعت بعد في أيدي العدو، فدفن جثمانه فيها.

لخمسة عشر عاماً كان عبد الرحيم يبث قصائده أسماع العرب في فلسطين وخارج فلسطين، وقد وحد بين نفسه وبين شعبه: فهو إنما يتحدث عن نفسه إذا تحدث عن العرب، وهو إنما يتحدث عن العرب إذا تحدث عن نفسه:

شعب تمرّس بالصعاب ... فلم تنل منه الصعابْ
متمرد لم يرض يوماً ... أن يقر على عذابْ
عرنينه بلغ السماء ... ورأسه نطح السحاب
إن تجهل العجب العجاب ... فإننا العجب العجابْ
وسل الذي خضع الهواء له ... وذُل له العباب[1]
هل لان عود قناتنا ... أم هل نبت عند الضراب

(١) يقصد الانكليز.

ولكنه لا يكتفي بهذا التفاخر، ويرتفع صوته بلهجة أبي الطيب المجلجلة، التي تقرن الشجاعة بالحكمة، فيقول:

الحق ليس براجع ... لذويه إلاّ بالحراب
والصرخة النكزاء تجدي ... لا التلطُّف والعتاب
والنار تضمن والحديد ... لمن تساءل أن يُجاب
حكمهما فيما تريد ... ففيهما فصل الخطاب!

واذا ما نشبت نار الثورة مجدداً ولجأ أهل فلسطين إلى الحديد، قال عبد الرحيم محمود:

دعا الوطن الذبيح إلى الجهاد ... فخف لفرط غبطته فؤادي
وسابقت الرياح -- ولا افتخار ... أليس علي أن أفدي بلادي
وقلت لمن يخاف من المنايا: ... أتفرق من مجابهة العوادي؟

وقبل ذلك كان الشاعر في قلق دائم على فلسطين. لقد استمر به ذلك القلق طيلة حياته، يدفعه كل يوم إلى قصيد جديد ومحاولة جديدة. ولعله كان دائماً يذكر ما قاله يوماً عام ١٩٣٥، في قريته عنبتا، مخاطباً الأمير (يومئذ) سعود بن عبد العزيز حين جاء لزيارة بيت المقدس والحرم الشريف. قال:

يا ذا الامير أمام عينك شاعر ... ضُمَّتْ على الشكوى المريرة أضلُعُهْ
المسجد الأقصى: أجئت تزوره ... أم جئت من قبل الضياع تودعه؟
حرم -- تباح لكل أوكع آبق ... ولكل أَفَّاقٍ شريد. أربعه
وغداً. وما أدناه. لا يبقى سوى ... دمع لنا يهمي وسن نقرعه
ويُقرّب الأمرَ العصيبَ أسافلٌ ... عجلوا علينا بالذي نتوقعه
قوم تضل لدى السداد حصاته ... ويسيطر الغادي عليه ويخضعه
شكوى. وتحلو للمضيم شكاته ... عند الأمير. وإن ترقرق أدمعه

شكوى... غير أنها كانت شكوى الفارس الذي لا تلين له قناة، إذ هو يتوقع الخطب. فهو في النهاية يعلم أنه سيقول «لا» بصوت هادر، ويقبل مهاجماً إقبال الفارس، مردداً لشعبه:

قل «لا» وأتبعها الفعال ولا تخف وانظر هنـالك كيف تُحنى الهامُ

إصهر بنارك . غل عنقك ينصهر فعلى الجماجم تركز الاعلام

واغصب حقوقك . قط لا تستجدها إن الأولى سلبوا الحقوق لئـام

هـذي طريقك للحيـاة فلا تحد قـد سارهـا من قبلك القسّام

نغمة الجرأة الطاغية على شعر عبد الرحيم محمود ، هي نفسها نغمة الفروسية العربية القديمة . وككل فارس يجمع بين الحرب والشعر في سبيل الوطن والمثل العليا ، كان عبد الرحيم يتصف أيضاً برقة في شخصه ، ودماثة في خلقه ، وحس مفرط للجمال ، كثيراً ما كان يثير في نفسه الحزن والشفقة . لدي منه رسائل عدة تتضح بكل ذلك ، تعود إلى عام ١٩٣٨ ، أيام كان يجاهد ويقارع ، أنوفاً شديد الأباء ، وأنا طالب في سنتي الأخيرة في الكلية العربية بالقدس .

وكان قبل ذلك العام ، أي قبل مصرعه بأحد عشر عاماً ، أن نظم تلك القصيدة التي هي أروع قصائده البطولية ، وقد قالها رثاء في صديق له في الثورة الفلسطينية ، فجاءت رثاء لنفسه أيضاً إذ تنبأ فيها بمقتله :

سأحمـل روحي على راحتي وألقي بها في مهـاوي الردى

فـإمـا حيـاة تسرّ الصديق وإمـا ممات يغيظ العـدى

ونفس الشريف لها غـايتـان ورود المنـايـا ونيـل المنى

* * *

لعمرك إني أرى مصرعي ولكن أغـذ إليـه الخطى

أرى مقتلي دون حقي السليب ودون بلادي هو المبتغى

وجسمي تجنـدل فوق الهضاب تنـاوشه جـارحـات الفلا

فمنـه نصيب لطير السماء ومنـه نصيب لأُسْد الثرى

كسا دمُـهُ الأرض بـالأرجوان وأثقـل بـالعطر ريح الصبـا

وعفّر منـه بهيّ الجبين ولكن عفـاراً يزيـد البهـا

° ° °

لعمرك هـذا ممات الرجـال ومن رام موتـاً شريفـاً فـذا

فكيف اصطبـاري لكيـد العـدو وكيف احتمالي لسوم الأذى !

أخوفـاً ؟ وعنـدي تهون الحيـاة وذلاً ؟ وإني لرب الإبـا

بقلبي سأرمي وجوه العـداة فقلبي حـديـد ونـاري لظـا

هذا كان عبد الرحيم محمود : الشاعر الفارس الأول في شعرنا الحديث ، الذي أتبع القول بالفعل ، وأقبل على الاستشهاد في سبيل فلسطين ، يرمي العداة بقلب من حديد وقصيد من نار .

المونولوغ ، المونتاج ، التضمين

لا أحسب أن الشعراء والنقاد تحدثوا يوماً في تاريخ الأدب العربي عن « الحداثة » في الشعر ، كما فعلوا في السنين العشرين الماضية . ومنذ أن غامر الشعراء العرب بايجاد أشكال جديدة للقول ، وقاموا بتجارب جريئة في العروض والخروج على العروض ، أصبح الكلام على الحداثة ، والمعاصرة والجدة ، من لوازم النقد ، قبل المضي إلى المعاني الأبعد .

ولقد مر على التجارب والأشكال المستحدثة في الشعر العربي الآن زمن كاف يبرر لنا التريث والتمعن في ما جرى . ولكن ما جرى كثير جداً ، وهو يشمل ناحيتين اثنتين : الطريقة ، والحصيلة . وإذا افترضنا أن الحصيلة هي « المضمون » فإن الطريقة المتصلة بالشكل تتعدى الشكل اللفظي نفسه إلى ما قد ندعوه بميكانيكية القصيدة . ما الذي يسيّر القصيدة الحديثة من الداخل؟ ما الذي يتصل بالخوافي الذهنية والنفسية التي وراء القصيدة فيجعل لها هذا الشكل ، وبالتالي هذه الحصيلة؟ فمن الظاهر أن الذي يفرق الشعر « الحديث » عن التقليدي ليس مجرد الشكل الخارجي ، على أهميته . انه الجو النفسي والوسيلة التي توجده ، كلاهما معاً . ليست القضية اذن قضية خمر قديمة تصب في دنان جديدة : ان الخمر نفسها في هذه الدنان على الأغلب جديدة . وللخمر مذاق الخشب الذي تخمّر فيه .

من أبرز سمات الشعر اليوم هو أنه أقرب إلى المونولوغ – إلى صوت الفرد يحدث نفسه ، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو أنه شعر مخاطبة ، أو حوار – صراحة أو ضمناً . فالشعر القديم يتمثل في معظمه في حالة يرى فيها الشاعر يخاطب الآخرين : من « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » إلى « دع عنك لومي فإن اللوم اغراء » . ومهما دنا الشاعر حتى من التجريدات الحكمية ، ومهما بدا أنه يحدث نفسه كقول المتنبي :

لا خيل عندك تهديها ولا مال   فليسعد النطق ان لم يسعد الحال

فهو في النهاية يخاطب أناساً مماثلين أمامه أو في ذهنه ، يتوقع منهم استجابة آنية : انه يتوقع الحوار ، أو الفعل من نوع ما ، ولو كان هذا الفعل صيحة اعجاب من السامع . فالشاعر القديم كان يعرف «المونولوغ» بمعنى مخاطبة النفس . ولكن الفرق بين مونولوغه وبين المونولوغ في الشعر المعاصر هو الصفة «الدرامية» المتوترة التي نجدها في الشعر المعاصر ، والتي قلما توجد بهذا التوتر في شعرنا السابق . فالشاعر في الماضي يخاطب نفسه على تقطع ، متسائلاً ، متشكياً ، متفاخراً ، ثم يعود إلى الموضوع الذي هو فيه ، والذي هو على الأغلب خطابي ، يستهدف جمهوراً يستمع اليه . وصيغة المتكلم تتحول بسهولة من «أنا» المفرد إلى «نحن» الجمع .

غير أن الشاعر المعاصر يتحدث إلى نفسه (واذا استعمل لهجة الخطاب فإنه خطاب غير حقيقي ، يجعل منه وسيلة لتحويل النظر إلى دخيلته) ، ويسترسل بتواصل وبناء تصاعدي . في مونولوغه أزمة يحسها لا نفسياً فقط ، بل فنياً أيضاً ، وهو اذ يصر على توجيه صوته إلى الداخل ، يجعل من القارئ لا شخصاً ثانياً يجابهه – كما كان يفعل الشاعر من قبل – بل متفرجاً تفصل بينه وبين الشاعر ما يفصل بين المشاهد والممثل من عدة المسرح وأضوائه .

هذا المونولوغ الدرامي يوحي الينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلاً موضع البطل من مسرحية لم تحدد . وحالما يفعل ذلك ، فانه يكتسب (دون وعي منه) أبعاداً لعلها ليست مما نراه في حياته اليومية الظاهرة : انها أبعاد يضيفها عليه قناع الممثل ، وهو قناع رسمت عليه الأزمة والمأساة ، لأن مسرحية الشاعر على الأغلب تراجيدية – من نوع ما . ونحن لو أخذنا مثلاً نموذجاً أو اثنين من المونولوغ من مآسي شكسبير ، لوجدنا أن كثيراً من الشعر العربي الحديث ، لا سيما الجيد منه ، يوازي طريقة هاملت مثلاً ، أو مكبث ، أو الملك لير ، عندما يحدثون أنفسهم وهم في حالات التأزم ، أو يصيحون في وجه السماء . يقول هاملت في مونولوغ له ، وقد أدهشه أن أمه تزوجت عمه ، بعد موت أبيه بشهر واحد :

آه يا ليت هذا الجسد الصلد يذوب

وينحل قطرات من ندى

يا ليت الأزلي لم يسن شريعته

ضد قتل الذات . رباه ، رباه ،

ما أشد ما تبدو عادات الدنيا هذه

مضنية ، عتيقة ، فاهية ، لا نفع منها ..

وفي مكان آخر يسائل هاملت نفسه :

«أأكون أم لا أكون ، ذلك هو السؤال .

أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على

مقاليع الدهر اللئيم وسهامه ،

أم يشهر السلاح على بحر من المكاره ،

وبصدّها ينهيها ؟ »

إن هاملت ، في كلتا الحالتين ، في تأزم شديد لا يستطيع أن يفصح عنه إلا لنفسه . وبما أن حالته تطالبه بالفعل ، بل الفعل العنيف ، الذي قد يبلغ أقصى حدته فيكون انتحاراً ، لا بد له من أن يستقصي حالته بالتساؤل ، ويستوضحها لنفسه عن طريق الكناية والإستعارة . فالمجابهة هنا تتم عن أكثر من طريق : إنها اولاً مجابهة نعرفها من سير المسرحية بين البطل وبين الآخرين ، وهي ثانياً مجابهة بينه وبين نفسه ، وهي ثالثاً مجابهة بين فعله المحتمل والنتيجة الحتمية . والمجابهة على هذه المستويات هي التي تعطي المونولوغ صفة التوتر ، فتجعل للمونولوغ قوة حركية ، تسيِّر المأساة وتمنحها أكثر من معنى واحد .

وهذه الصفة ، بوجه خاص ، هي التي تبرز في كثير من الشعر الحديث ، مع فارق هام . وهذا الفارق هو أن البطل في المأساة جزء من شمول الحدث الكبير : أي أن له مكاناً في نظام دقيق التركيب ، يكون فيه البطل اللولب الرئيسي . واللولب لن يؤدي إلى حركة إلا ضمن نظام الفعل الشامل ، والفعل المسرحي كله . أما الشاعر فقد جعل من نفسه ، بمونولوغه المتواصل ، بطلاً لم يتحدد مكانه ضمن فعل معين . فالتأزم لديه متصل بأعماق قد تكون أعماق المجتمع كله ، بكل ما في المجتمع من غنى وتناقض . والغنى والتناقض كلاهما موجودان في نوازع المجتمع وأفعاله الممكنة والمحتملة ، والنتائج المجهولة التي لا يستطاع التنبؤ بها . والغنى والتناقض هذان يعطيان تأزم الشاعر بعض الوقود لحركته الذهنية نفسها . ولكنها حركة محصورة في دخيلة الشاعر ولا تؤدي بالضرورة إلى فعل معين . فتصبح الأزمة أزمة فرد قد يستجيب أو لا يستجيب لها الآخرون ، ولا يستبعد آخر الأمر أن يكون مؤداها المباشر هو الرفض : فيصبح الرفض وسيلة البطل ، الذي أقحم نفسه في

دور مشتت مخلخل، في التأكيد على أنه طرف في نزاع عريض يجعل الطرف الآخر فيه المجتمع كله، أو الحياة كلها.

اذن ما عاد الشعر والحالة هذه، صوت العشيرة، أو القبيلة، أو المجموع، كما هو في الشعر الكلاسيكي. وما عاد الشاعر يتوخى «إلهاب العواطف» كما كنا نقول عنه فيما مضى، بل جعل ينشد تجريح العواطف، والاستدلال بها على صلة أخذت تتقطع بين القائل الذي يتأزم إلى حد اليأس أحياناً في بحثه عن المدينة الفاضلة، وبين السامع الذي هو جزء من واقع يريد الانسجام معه. ولعل ذلك هو السبب في أن الصور في الشعر الحديث صور غير مألوفة، توحي بحالات ذهنية توصف بالغموض، بينما كان الشعر في القدم يتوخى الصور المألوفة بل حتى المبتذلة أحياناً، في شكل منغم جذاب، لأنه شعر «جماعي» يريد التوكيد على الصلة القائمة بين الشاعر وعشيرته[1].

الشعر سحر. والقول المأثور «إن من البيان لسحراً» قد يعتبر تعريفاً هاماً للشعر. والسحر يعتمد على غوامض تثير النفس أو تهزها، دون أن يحاول المرء استكناهها. وقد يثير السحر اللفظي الذهن أيضاً، دون أن يستطيع تحليل السر في هذه الاثارة. فالشعر يتصل بالهزة النفسية أو الذهنية، وبالتالي بالدهشة والعجب.

ولكن الشعر، بالاضافة إلى ذلك، نوع من الكشف. انه بعبارة شلي، «رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا». ولكنه يرفع الحجاب عما هو أكثر من الجمال، فالغوامض الكامنة في «ميكانيكية» الشعر تكشف عن رؤية للحياة أوضح: لتعقيدها، أو غزارتها، أو جمالها، أو حزنها، أو مأساتها، أو كل ذلك معاً. ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر. فالشعر لا يعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق)، بقدر ما يفعل عن طريق الحدس – ذلك الحس الداخلي الفجائي الذي يمتاز به الخلاقون، ويحاولون اثارته في أنفس الآخرين بابداعهم

وقد حاول النقاد – ومعهم الفلاسفة – منذ أفلاطون وأرسطو التغلغل في مجاهل القول لمعرفة «الميكانيكية» التي يتصل بها الحدس بالشعر وهزة النفس وحدة الرؤيا. ويمكننا القول أن الخلاصة كانت بعد أكثر من ألفي سنة من نقد للشعر هي أن «الصورة» أو «الكناية» أو «الرمز» من أهم أسرار الشاعر الموفق.

---

(١) الأمثلة التي يمكن الاستشهاد بها على المونولوغ بهذا المعنى أكثر من أن تُحصى. فهو يمثل جزءاً كبيراً من معظم مجموعات شعرائنا المحدثين.

فالشاعر، في نهاية الأمر، يعطينا صورة حسية، مرئية، وعن طريق تشبيه الشيء بشيء آخر، يشير إلى قرائن خفية تعمق المعنى – وبالتالي أبعاد الصورة. وقد يلجأ إلى رمز لا يستطيع المرء تعيين أبعاده ليبالغ في التعمق والهزة وحس الكشف.

والشعر الحديث، على أجوده، قد انتبه إلى ذلك بحيث جعل الشاعر من الكناية (التي كان شعراؤنا القدامى يتقنون استخدامها) نوعاً من الصورة بحد ذاتها – كما فعل الصوريون (الايماجيون). على أن هذا لدينا نسبياً قليل، رغم انصراف شعراء الغرب بين ١٩١٠ و ١٩٣٠ إلى هذا النوع من الشعر بحماس كبير، من أزرا باوند إلى ماياكوفسكي وسان جان بيرس. كأن يقول تي. آي. هيوم في قصيدة قصيرة عنوانها «الشمس الغاربة» جاعلاً منها كلها كناية واحدة للعنوان:

راقصة طمعت في التصفيق

لا تريد مغادرة المسرح

رفعت، في شيطنة أخيرة منها، الأخمص عالياً

لتعرض سراويل قرمزية من غيوم مخضبة

وسط همهمة معادية من القاعة.

وفي شعرنا يجد المرء نماذج من هذا القبيل لدى نزار قباني وأنسي الحاج، وان يكن (لحسن الحظ) لكل منهما غراره الخاص في خلق الصورة.

غير أن معظم شعرائنا قد أدخلوا الصورة، والكناية والرمز معاً في خلق الجو في قصائدهم، مازجين بينها دون التأكيد على أي منها بنوع خاص. وهذا ما أسميه بالتضمين في الشعر الحديث.

ان التضمين في الشعر القديم من مميزات المتصوفين من الشعراء بوجه خاص. ولكنه اليوم من أهم وسائل الشاعر المعاصر في بلورة رؤاه. فشعرنا الحديث يخلق صوراً جديدة لعالمنا المعاصر: وحياته هي في هذه الصورة. انه يخلق اسطورة لزماننا، تتكشّف فيها الرموز ثم تنطلق علينا بمعانيها المتكسرة كالنور في كل اتجاه. واهمية الأساليب الجديدة هي أنها تجعل خلق هذه الأسطورة الشاملة أمراً ممكناً. وما هذه الأسطورة في النهاية إلا قصة «المدينة» العربية المثلى التي نتحرق إلى بنائها من جديد.

تقع الكناية ، في قصائد شعرائنا ، بين طرفي الصورة والرمز. أي أن الكناية التي هي من أولى مقومات الشعر منذ القدم ، أصبحت هدفاً للصورة واحدى وسائلها في آن معاً ، كما أن الرمز – عن خطأ أو صواب – أصبح أيضاً من وسائل الكناية حين تكون أوجه الشبه التي يبغي الشاعر ابرازها على تعقيد خاص أو ذات معان مجردة يسهل الرمز تجسيدها. وسنرى أن شاعرنا ، في بحثه عن الرموز قد لجأ لأول مرة إلى الأساطير اليونانية والعربية ، يجد في اشخاصها تجسيدات لأفكاره. واللجوء إلى الميثولوجيا وأشخاص التوراة في الشعر الغربي أمر قديم جداً ، ولم يعتبر يوماً من وسائل الترميز. أي أن التضمين الميثولوجي توكيد ، هو أقرب إلى الكناية منه إلى الرمز بمدلوله السيكولوجي. ودارس الشعر الغربي يجد أن من أول ما عليه أن يقتني ، إذا أراد فهم هذا الشعر على وجهه الصحيح ، هو قاموس للميثولوجيا. بل ان شاعراً كملتون مثلاً يكاد يستحيل فهمه حتى على شباب الانكليز اليوم لكثرة ما يشحن شعره بالأسماء والمواقف الأسطورية. وفي الوقت الذي انصرف فيه الشعر الغربي المعاصر عما يسمى في النقد «بالإشارات الميثولوجية» – فيما عدا النزر اليسير جداً منها ، نجد أن شاعرنا اليوم ، اذ انتشى بهذا المنهل الثر الجديد ، يقبل على الأسماء الميثولوجية باهتمام ، وبينما يكتفي الشاعر الغربي بتضمين شعره ، على مستوى محجوب مقصود ، بالشحنة الأسطورية ، مستفيداً منها استفادته من الرمز ، ما زال شاعرنا ، إلا فيما ندر ، يضع اشاراته الميثولوجية على السطح البارز من شعره. ومن هنا ترد الاشارات الى اسماء كسيزيف وبروميثوس وتموز ، ولا سيما في نظم الشعراء الذين هم من الدرجة الثانية أو الثالثة ، بكثرة رتيبة أفقدت الاشارات غناها الحقيقي.

ولكن هذا كله ما هو الا جزء من المنحى الجديد صوب خلق الجو أو تجسيده ، عن طريق الدمج بين الصورة والكناية والرمز – أي عن طريق التضمين. ولكن قبل أن نبحث في ماهية الرمز الحقيقية ، يجب أن نفرز عنه لا الاسطورة وحسب ، بل الصورة الجزئية التي يجعل الشاعر من تراكمها الواحدة على الاخرى في النهاية صورة واحدة كبرى تعطي القصيدة بعض جوها ومذاقها.

هذه الصورة «الجزئية» ، عندما نجدها في الشعر القديم ، اذا لم تكن كناية صريحة ، نجدها صورة تُبتغى من أجلها هي ، على غرار قريب من أسلوب الصوريين. من أجمل هذه الصور التي تحضرني الآن مثلا :

ولما قضينا من منى كل حاجة ‏ ‏ ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ‏ ‏ وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

هذا شعر كأروع ما يكون الشعر ، فالصورة هنا ليست مجسّدة فقط ، بل هي دينامية تظل حية في خيال القارئ وتبقى متحركة في نفسه. غير أن الشاعر المعاصر عن وعي ، لعله تعلم الكثير من تجربة «الايماجيين» ، ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الاسلوب السينمائي ، انه يستخدم ما يسمى في الافلام بالمونتاج. والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة. وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر. اذ يلحق الصورة بالصورة – أحياناً على نهج سريالي (والسرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينمائي ، عندما كانت الافلام الجادة في أوائل عهدها – ويكفي هنا أن نشير إلى فلم آيزنشتاين «البارجة بوتومكين» وخصوصاً سياقه المشهور عن «أدراج أوديسا» ، الذي ظهر في اواسط العشرينات[1].

خذ مثلا أبيات صلاح الدين عبد الصبور :

مطر يهمي وبرد وضباب
ورعود قاصفة
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمي وبرد وضباب
وأتينا بوعاء حجري
وملأناه تراباً وخشب
وجلسنا
نأكل الخبز المقدَّد
وضحكنا لفكاهة
قالها جدي العجوز
وتسلل
من ضياء الشمس موعد
فتفاءلنا وحيينا الصباح
وبأقدام تجر الاحذية
وتدق الارض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا

(١) في هذه الفترة كتب آيزنشتاين مقالاً مشهوراً عن «المونتاج» وأهميته في بناء الفلم. والأرجح أن آيزنشتاين أول من استعمل هذه اللفظة بهذا المعنى المستحدث.

ولعل أبرع من يستخدم المونتاج بسخاء تلقائي كأنه لا يستطيع كبح صوره المتعاقبة ، محمد الماغوط :

كانوا يكدحون طيلة الليل
المومسات وذوو الاحذية المدببة
يعطرون شعورهم
ينتظرون القطار العائد من الحرب
كان قطاراً هائلاً وطويلاً
كنهر من الزنوج
يئن في احشاء الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة والموسيقيين
ينقل في ذيله سوقاً كاملاً
من الوحل والثياب المهلهلة
ذلك الوحل الذي يغمر الزنزانات
والمساجد الكئيبة في الشمال
الطائر الذي يغني ، يزج في المطابخ
البندقية سريعة كالجفن
والزناد الوحشي ،
هادئ أمام العينين الخضراوين ،
ها نحن نندفع كالذباب المسن
نلوح بمعاطفنا واقدامنا
حيث المدخنة تتوارى في الهجير
واسنان القطار محطمة في الخلاء الموحش
الطفلة الجميلة تبتهل
والاسير مطارد على الصخر

طبعا ، كما أن المخرج السينمائي يستهدف النتيجة النهائية –التي هي بدورها جزء من فعل الفلم الدرامي– هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه «الفكري» أو الحدسي. ونحن لو أخذنا ديواناً مبكراً نسبياً لبدر شاكر السياب ، كديوان «أساطير» نجده يعتمد على «المونتاج» اعتماداً كبيراً ، وقد كان لطريقته هذه أثر عميق في الشعراء العراقيين الذين برزت أسماؤهم في أوائل الخمسينات. ولكن لا ندحة من الاشارة هنا إلى أن معظم

صور المونتاج التي نجدها في شعرهم ، مظلمة ، كئيبة ، تتردد فيها كلمتا «حزن» و «حزين» لدرجة الاملال . في حين أن المونتاج ، على أروعه ، يتوخى الطريقة التي دعاها اليوت «بالترابط الموضوعي» : وهي الشاعر دون أن يذكر كلمة «حزن» مثلا ، يعطينا الصور المترابطة ضمناً والتي توحي إلينا في النهاية بالحزن ، وبذا تنتقل الشحنة العاطفية دون إفسادها مسبقاً بالنص الصريح . ومعظم الشعر الضعيف هو هذا الذي يغفل عن قيمة المونتاج والترابط الموضوعي ، لضعف في خيال الشاعر وفقر في رؤاه ، فيلجأ إلى ذكر العواطف بأسمائها ويعجز عن إيصالها إلى القارئ عن طريق الصور . والامثلة على ذلك كثيرة جداً .

ورغم أن المونتاج يبقى من الخصائص البارزة في شعر الكثير من المحدثين ، فقد انطلق منه بدر شاكر السياب إلى البحث عن وسيلة يجعل بها للمونتاج اطاراً يضفي عليه تركيباً هندسياً يمنع المعاني من الانفلات والتشتت . وكانت وسيلته الاسطورة –ولا سيما اسطورة تموز وعشتار التي حشد فيها ، على مر السنين ، رموزه الاصيلة التي تتصل بمعاني الجدب والموت والبحث عن الايناع والخلاص ، كبويب –وهو نهر يمر بقرية الشاعر ، وجيكور –وهي قرية طفولته ، جامعاً إليها عدداً من أشخاص الاساطير الاغريقية ، مع المسيح والصليب ، وجعل منها جميعاً عدة شعرية في تصوير حسه للصراع بين الخير والشر ، بين النور والظلام ، بين الحياة والموت .

وقد شاركه في هذا المسعى عدد من الشعراء ، وقلدهم كثيرون وجدوا الرموز جاهزة كمتكآت لأفكارهم . غير أن الذي حدث هو أن التضمين الذي يجب أن يعتمد على المغلقات التي تنطلق منها معان لم تكن في الحسبان تناوش حدس المرء بعنف متفاوت ، جعل يعتمد على الجهر بالمعنى جهراً ينال من روعته وينحط به شيئاً فشيئاً إلى أن يغدو التضمين وسيلة فقدت ديناميتها وما عادت تطلق شحنات من الرؤية والعاطفة على مستويات متباينة ، وبذا تقضي على غرضها بنفسها .

إن الجهر عكس التضمين . انه من وسائل الشعر الخطابي ، والنثر المنطقي . والمونولوغ ، حين يجهر بكل ما لدى الشاعر ويوحي بتبديد كل ما في نفسه من حزن متوتر ، يفقد على الأغلب قوته على خلق الحيرة والقلق والتساؤل ، وهي من عناصر الحيوية في الشعر الدائم القيمة . والتضمين لا يكون تضميناً إن راحت اجزاؤه تتناثر بالجهر بحيث تستنفد طاقتها باستنفاد قراءتها . وهو لا يحافظ على قوته الايحائية إلا بالرموز والكنايات المطولة التي لا يسهل الاتيان عليها بقراءتها بسرعة . ولعل ابرع من يحافظ على التضمين في

شعره على هذا النحو، توفيق صايغ. ففي شعره، في دواوينه الثلاثة، صور غزيرة لا تتكرر، قد يجهد المرء نفسه في استكناه رموزها وفضح غوامضها، غير انه ينتهي حتما إلى الدهشة والانبهار لمعانيها المتراصة. فاذا اعتبرنا الشعر الخطابي الطرف القصي الواحد من خط الشعر الجيد، فان شعر توفيق صايغ يمثل الطرف القصي الآخر منه: انه التقابل بين الجهر المطلق والتضمين المطلق.

نحن هنا إذن معنيون بقضية الرمز، فما هو الرمز، ومتى يحق لنا أن نسميه كذلك؟

يقول كارل يونغ في كتابه «الأنماط السيكولوجية» «ينبغي التمييز بين الرمز وبين الاشارة. فالتأويلات «الرمزية» تختلف كل الاختلاف عن التأويلات «الاشارية»... فالفكرة التي تؤول تعبيراً كتعبير مواز أو موجز لشيء معلوم فكرة إشارية. والفكرة التي تؤول تعبيراً ما كأفضل تكوين لشيء غير معلوم نسبياً، ولا يمكن تمثيله على أي نحو آخر أوضح منه، فكرة رمزية...

«والرمز حي ما دام مفعما بالمعنى. ولكن إذا وجدنا تعبيراً يقدم لنا معناه على نحو أفضل، كان الرمز ميتاً..».

«وكل نتاج نفساني، ما دام هو أفضل تعبير ممكن في تلك اللحظة عن حقيقة لم تعلم بعد أو ما زالت نسبياً غير معلومة، يمكن اعتباره رمزاً، شريطة أن نكون مستعدين لقبول التعبير على أنه يدل على شيء يحدس المرء به فقط ولم يعه بعد وعياً واضحاً».

إن ما يريد يونغ التوكيد عليه هو أن الرمز لا يضعه المرء (أو المجتمع) وضعاً شعورياً واعياً لكي «يوازي» أو «يوجز» فكرة معلومة مسبقة. مثل هذا «الرمز» انما هو اما ميت فاقد النبض، أو أنه «إشارة» لها مدلولها المحدود المؤقت. بل انه يقول فيما بعد: «والرمز الذي يقحم علينا طبيعته الرمزية قد لا يكون حياً. فأثره لن يكون الا ذهنياً أو جمالياً. غير أن الرمز لا يعيش فعلا إلا عندما يكون أرفع تعبير ممكن لشيء يحدس به، ولكنه ما زال مجهولا حتى لدى المراقب حينئذ يستشير المشاركة اللاواعية: انه يخلق الحياة ويتقدم بها. ويلمس وتراً حميماً في كل نفس.

«ولما كان الرمز أفضل تعبير عما هو مجهول حتى تلك اللحظة، فلا بد له من أن يصدر عن الجو الذهني المعاصر المعقد جداً..

«والرمز الحي لن يولد في ذهنٍ خاملٍ أو قليل النموّ لأنَّ صاحب مثل هذا الذهن سيكتفي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث الثابت. ولن يستطيع خلق رمز جديد إلاّ من كان ذا ذهن شديد التوق والتحرق، فما عاد يرى في الرمز المملى عليه أرفع تناغم وتركيز في التعبير».

في هذه الفقرات القليلة أجد افضل تعريف للرمز وقيمته السحرية – والمعنوية – في الشعر. لقد عني شعراؤنا بالرمز منذ أوائل القرن، غير أن المحدثين منهم فقط اقتربوا من فهمه على حقيقته. قارن مثلا بين شعر ايليا ابي ماضي وشعر خليل حاوي، تجد أن اساس الفرق بينهما (فيما عدا الشكل) هو مفهوم الرمز كقوة تضمينية هائلة. فالأول يستعمل «الاشارات» والثاني، على الأغلب، الرموز. يكاد الياس ابو شبكة، بين شعراء النصف الأول من هذا القرن يكون الوحيد الذي استعمل الرمز بشيء من قوة استعماله اليوم. ومع أنه لجأ في الاغلب إلى الرموز التقليدية المستقاة في معظمها من مصادر دينية، فأنه اتاها أيضاً بحرارة وزخم و «ظلمة» من عنده مازجاً اياها برموزه الشخصية (التي ما زالت مجالا للدراسة والاستقصاء)، بحيث يستثير فينا المشاركة العنيفة اليوم كأفضل ما في الشعر المعاصر، ومما لا ريب فيه هو انه من أكبر الممهدين لاستعمال الرموز الدينية المسيحية في نظم شعرائنا المحدثين: فرموزه رغم كونها دينية، كان هو اول من استخدمها في الشعر العربي حركياً، جاعلا منها وسيلة يقول بها ما لا يتوقع القارئ منها.

من أهم وامتع واجبات الناقد أن يأخذ نماذج مفصلة لتعيين الرموز واستقصاء مداليلها عند الكثير من شعرائنا، غير اني أوثر هنا أن ابقي همي محصوراً في «ميكانيكية» الشعر ذاتها، تاركاً مجال التأويل ونبش الأغوار لنقاد آخرين. ولكن ينبغي عليهم أن ينتبهوا إلى أن شعراءنا، على دنوهم من استعمال الرمز على وجهه الحقيقي، كثيراً ما يشطّون عنه، وإذا هم يحولون الحدس إلى منطق، والصورة، التي قد تأتيهم رمزياً دون وعي واضح، إلى تقرير يموت فيه الرمز. انها ناحية ضعف شديد في الشعر الحديث.

لن نجعل هذا مأخذاً بالطبع، على الشعراء الصغار. انما هو المأخذ الذي نراه أحياناً في المهمين من الشعراء. في بدر شاكر السياب وخليل حاوي مثلا.

فشاعرنا ما زال يخشى ألا يفهمه القارئ فيتورط في أمر أو أكثر من عدة امور تنال من روعة ابداعه في النهاية. اسهلها أن يجعل معناه، عن قصد، على درجة من الوضوح لا تقتضي أي تفكير جاد من القارىء، أو أية اعادة نظر منه بين الاول والوسط والآخر. وهذا ما كان يفعله المرحوم السياب بكثرة. يكتشف الاسطورة فيعيدها ويكررها، ولا يتردد في إقحام اجزاء منها في القصيدة بعد القصيدة. ثم انه قد يضعها بالتفصيل، ويشرح كل اشارة اليها في الهوامش، وبذا يحول الرموز إلى اشارات. ويتحول التضمين إلى جهر عريض. لم ينقذ شعر السياب من التردي إلا مقدرته العجيبة على دفق الصور دفقاً

مليئاً كالمطر الغزير الذي تمتلئ قصائده بذكره – وإلا حرارته الانسانية التي لا توازيها حرارة في شعرنا العربي في هذا القرن.

أمر آخر اصعب من هذا بقليل هو أن يترك الشاعر قصيدته على حالها من «الغموض»، ولكنه يقدم لها بمقدمة تشرح الرموز التي سيستخدمها، كما يفعل خليل حاوي في العديد من قصائده. ولأهمية هذه الناحية في تناول الرمز لنتأمل ما الذي يفعله في احدى قصائده من ديوانه الأخير «بيادر الجوع».

يقول خليل حاوي في مقدمته لقصيدة «جنية الشاطئ»:

«في خيمة الغجر المشرعة للريح، والمبحرة مع الريح، تعرى الذات عن حيوية الفطرة والبراءة الاولى... والبراءة حال الانسان الاول في ظل شجرة الحياة قبل أن تغريه حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر فيطرده سيف النار من الجنة».

بهذا يكاد الشاعر وهو يحاول التوطئة لاقتحام موضوعه، يفسد علينا محاولة القراءة بذكر ما يشبه البديهيات، واضعاً إياها في قالب يترنح بين الشعر والنثر. ثم يقول:

«لذلك كانت ذات الغجرية خير رمز للحيوية المندفعة ولشجرة الحياة: «تفاحة الوعر الخصيب»، ولقدرة الانسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر الحيوية في الطبيعة: «وعول الجبل وخيول البحر».

وهنا يستشهد الشاعر حتى بعباراته، كأنه ناقد يعلق ويفسر، ونحن لم نبدأ الخوض في القصيدة بعد. فهو كمن يوقفنا بالباب ليقول: «عندما تدخل هنا سترى مواضيع كبيرة لا تقل عن انها الحياة والبراءة والطبيعة، الخ.» ولئلا تتصور انك مقبل على قصيدة رومانسية كقصيدة «المواكب» لجبران، يستشهد الشاعر ببعض ما عليك أن تعتبره رموزاً جديدة، كتفاحة الوعر الخصيب، ووعول الجبل الخ.

ولا يكتفي بذلك، بل يفضح (أو يحاول أن يفضح) عملية الخلق نفسها: ويسبغ الشاعر على الغجرية اوصافاً رحبة معممة ترمز إلى الارض في تجدد حيويتها وفي بكارتها الدائمة.

«وفي المدينة يعصى على الغجرية فهم الشريعة وشجرة المعرفة: «أتعَبٌ غير رطوبة الحمّى وتعقدها ثمر؟» وتلتقي الكاهن الموسوي حارس تلك الشجرة فيمتحنها بالنار وبشريعة لا تسري عليها».

«والكاهن رمز الذات والحضارة معاً في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية إلى كبريت ونار محرمة. لقد رمى الغجرية بالاثم والمنفى إلى حيث اصيبت بالجنون. فظنت أن حكمه صدق وعدل وانها بالفعل جنية وروح شريرة. وكان في جنونها براءة موجعة».

انتهت المقدمة، وكأنها ليست مقدمة. لعلها كانت تغتفر لو وضعت كتأويل قدمه أحد النقاد (غير الشاعر) لدى قراءة القصيدة. فهي حينئذ تأويل واحد من عدة تأويلات ممكنة إذا كان القول عبقريا موحياً باكثر من نصه، اما أن يشرح لنا الشاعر نفسه الرموز والمعاني والخلاصة والنهاية، فهو يشعرنا بأنه مقدم على عملية آلية تكون فيها الاشخاص أو الفكر مساوية لاشخاص أو فكر أخرى، أي ان أ =ج، ب=ذ، الخ. ما الذي يبقى للقارئ ان يفعل؟ أن يمسك بيده هذه المسطرة المسبقة ويقيس كل قول سيقرؤه في القصيدة. ولكن هل سيفهم أي جديد، أي غامض، أي معنى غير متوقع، وقد حصره الشاعر سلفاً ضمن إطاره الاول؟ هل يبقى ثمة اي تضمين، وقد جهر الشاعر بالسر والرمز من اول كلمة؟ فالشاعر هنا لا يسبق الناقد فحسب (مانعاً عنه الكشف الذي قد لا يكون في الحسبان، وهو الاهم)، بل جعل من «رموزه» لا رموزاً، بل اشارات. فالرمز هو الذي يكون مشحوناً بالدلالات ولا يمكن تعيين معناه بألفاظ قليلة. أما الاشارة فهي هذه الاشارة الجبرية التي لا تتعدى المدلول المباشر. الرمز شعري. والاشارة لا. إنها علمية وحسب.

وهكذا، في محاولة الجهر، يفسد الشاعر قصيدته علينا من اولها. ولكن شعر خليل حاوي بالذات، لحسن الحظ، يتخطى تأويلاته هو. فالقصيدة افضل مما يظن. لو لا اننا نشعر انه قد فرض عليها رياضيات فكرية تمنعها من النمو في الاتجاه الطبيعي لها. ولذا فهي تبقى في النهاية قصيدة مجزأة لا تلتئم اجزاؤها في وحدة كبيرة، وتبقى بادية الجهد والاعياء.

ويتبادر إلى الذهن، عند قراءتها ثانية، هذا التساؤل: هل من الضروري أن تجعل الغجرية رمزاً لشيء غير ذاتها؟ ألا تكفينا صورتها الحسية:

«... صبية سمراء في خيم الغجر... تحط من عيد لعيد في الطريق...» لمَ هذا التشبث بالرمز حين لا تكون للرمز ضرورة؟ يجب ألا نفكر رمزيا إلا عندما نعجز عن استقطاب المعنى الفسيح المنسرح المعقد إلا بالرمز نفسه. وإلا، فاننا نحس فعلا بالتشبث بالصورة الحسية نفسها، بالصورة المباشرة التي هي هي. و «جنية الشاطئ» لا يستقيم جمالها إلا حين تؤخذ على انها هي هي. انها تجهر بمعناها، وكل محاولة من الشاعر لشرحها محاولة غير واردة.

١٩٦٦

النظرية الشعرية عند تي. اي. هيوم

بقلم : الن آر. جونز
استاذ الادب الانكليزي في جامعة هل

كنت قد قضيت مدة في جمع الملاحظات والتفاصيل لكتابة مقال عن آراء هيوم في الشعر، واذا بي اقع على كتاب جامع حديث للاستاذ جونز عنوانه «حياة هيوم وآراؤه» The life and opinions of T.E. Hulme خصص فيه فصلا كاملا عن نظريته الشعرية. فلما وجدت انه باحاطته بالموضوع لم يترك مجالاً كبيراً لمستزيد، آثرت نقله إلى العربية كما هو، لشدة ما يوضح أثر هذا المفكر الكبير في شعر القرن العشرين.

سيرى القارئ ان الاستاذ جونز يناقش هيوم في بعض آرائه لكي يثبت أن هيوم، رغم مهاجمته النظرية الرومانسية في الشعر توخياً لكلاسيكية جديدة، كان يردد احياناً، في لغة جديدة، بعض النواحي الأساسية من النظرية الرومانسية نفسها.

ج. ا. ج

لئن يكن اثر برغسون في الأدب كبيراً ، فانه لم يكتب في الواقع ، أي كتاب مكرس لعرض نظرياته الجمالية ، إلا اذا اعتبرنا كتابة «الضحك» من هذا القبيل.

وتي . اي . هيوم . عندما كتب مقاله عن «نظرية برغسون في الفن» انما اعتمد على فلسفة برغسون لدعم نظرياته هو في اللغة والشعر. فمن المهم أن نذكر أن هيوم لا يقوم بمجرد تأويل تلك الفلسفة إلى لغة الجماليات بل انه ، في واقع الامر ، يستخدم تلك الفلسفة لتكون سنداً لآرائه هو. ويتضح ذلك اذا ادركنا أن فلسفة برغسون ، عندما تجد التأويل الصحيح إلى لغة الأدب ، تؤدي حتماً إلى ضرب من الروايات اشبه بتلك التي كتبها بروست. وليس بين هيوم وبروست أي شيء مشترك فيما عدا الدَّين الذي يعترف كلاهما بأنه مدين به لبرغسون.

يستخلص هيوم ، من فلسفة برغسون العامة ، فكرة الواقع بأنه «سيل من العناصر المتداخلة يعجز الذهن عن الامساك به» ، والفكرة القائلة بأن «حاجة الإنسان الاولى ليست المعرفة بل الفعل». فبرغسون يقول أن وظيفة الذهن ليست استحضار الأشياء للعقل لكي يجيد فهمها ، بل هي استحضارها على نحو يمكن الإنسان من الفعل عليها بنجاح. وكما يقول : «ان في عقلنا ميلا لا يقاوم إلى اعتبار أن اوضح الفكر اكثرها فائدة له». ففلسفة برغسون تتجه نحو نسف سلطان الذهن. انه يرى المعرفة الذهنية بأنها عديمة الدقة ، مضللة ، مرتبطة بضرورة الفعل ، وعاجزة عن معالجة سيل الاشياء الدائم التغير. والتحليل ، الذي يرى بأنه وظيفة الذهن الخاصة ، انما «يحلل الشيء» (الموضوع) إلى عناصر معلومة سابقاً ، أي إلى عناصر مشتركة بينه وبين عناصر اخرى ، ويتضمن التنقل من فكرة إلى فكرة دون الرجوع إلى الشيء المباشر نفسه. ويقترح ، كضد للتحليل الذهني ، «الحدس» ، الذي يصفه بانه «ضرب من التعاطف الذهني بواسطته يضع المرء نفسه ضمن شيء ما لكي يتوافق مع ما هو فذ فريد فيه ، وبالتالي يستحيل التعبير عنه». ورغم أن هيوم يكرر كرهه للافكار الدائرة حول اللانهائي ، فان برغسون يوحد بين قوى الحدس وقوة المعرفة المطلقة ، ويشير إلى أن «المطلق كثيراً ما يوحد بينه وبين اللانهائي». وبرغسون يرى أن المعرفة الذهنية نسبية ، ولذا فانها فيما يبدو محدودة. وفي مكان ما يختار برغسون مثلا من الأدب لكيما يوضح بين طريقتي المعرفة الحدسية والذهنية ، فيقول : «لنفرض انني اريد أن أعلم شخصاً آخر لا يعرف الاغريقية مقدار تأثري العميق المباشر بعبارة لهوميروس. اولا ، اترجم له الابيات ، ثم اعلق على ترجمتي ، وبعد ذلك أطور تعليقي. وعلى هذا النحو ، بتكديس التفسير على التفسير ، قد ادنو اكثر فأكثر من الامر الذي اردت أن اعبر عنه ، غير انني لن أبلغه تمام البلوغ». ان فعل تذوق القارئ للقصيدة

الاغريقية الأصلية يرى على انه فعل حدسي ، مطلق لا يمكن التعبير عنه ، ومهما حاول جهده تحليل مشاعره تجاه القصيدة فانه لن يستطيع ايصالها إلى الشخص الآخر بتمامها.

لقد أوضح برتراند راسل ، في مناسبات عدة ، نواقص فلسفة برغسون كفلسفة ، لكن ليس ثمة من ينكر قيمتها في الادب. فبرتراند راسل يجد فكرة الحدس لدى برغسون غير فلسفية ، في حين أن هيوم يصر على انها «ظاهرة جد سوية ومتكررة .. فبوسع أي اديب أو فنان أن يفهم بسهولة ما يعنيه برغسون بالحدس». وهيوم يرحب بهجوم برغسون على الذهن كطريق لازالة مفعول سلطان العقلانية العلمية التي امتاز بها القرن التاسع عشر ، ويتبنى بحماس فكرة الحدس البرغسونية كطريقة امثل للمعرفة ، باعتبارها الطريقة التي يتبعها الفنانون عادة في بحثهم عن الحقيقة الخصبة الخيال. فاذا كان الشاعر يفقه العالم عن طريق حدوسه ، والعالم عن طريق التحليل الذهني ، اذن فالحقيقة الشعرية لا بد أن تكون موثوقاً بها اكثر من الحقيقة العلمية ، لأننا حسب تعاليم برغسون ، لا نستطيع ادراك الواقع على نحو مطلق الا عن طريق الحدس. فهيوم ، في واقع الأمر ، انما يثير قضية التضاد القديم بين الغريزة والعقل. وقد اوضح برتراند راسل أن «التضاد في القرن الثامن عشر اقيم في صالح العقل ، غير أن الغريزة ، بتأثير من روسو والحركة الرومانسية ، اعطيت الأولوية ، في بادئ الامر ، من قبل الذين تمردوا على الأشكال المصطنعة في الحكم والفكر ، وبعد ذلك ، تزايدت الصعوبة في الدفاع عن اللاهوت التقليدي دفاعاً عقلانياً محضاً ، من قبل جميع الذين وجدوا في العلم تهديداً لمعتقدات يقرنونها بالنظرة الروحية إلى الحياة والعالم. وبرغسون ، باسم (الحدس) رفع الغريزة الى منزلة الحكم الأوحد في شؤون الحقيقة الميتافيزيقية».

وما فعله هيوم ، حين ربط بين الشعر وبين نظرية الحدس البرغسونية ، هو أن ربط أيضاً بين نفسه وبين كفاح الرومانسي ضد سلطة العقل ، وبهذا فصل نفسه عن الأوغسطيين الكلاسيكيين.

وايمان برغسون بأن حاجة الانسان الأولى هي إلى الفعل ، يمد هيوم بتمييزه بين النثر والشعر. يقول هيوم : «الحياة فعل ، انها تمثل قبوله الناحية الفائدية من الأشياء لكي تستجيب للأشياء بالافعال المناسبة. فحواسي ووعيي لا يمنحانني اكثر من تبسيط عملي للواقع ... فأنا اكاد لا ارى الشيء ، بل انما الاحظ إلى أي صنف ينتمي —واية بطاقة يجب أن أضع عليه». وبما أن حاجتنا هي إلى الفعل ، لا إلى المعرفة ، فان ادراكنا للواقع قد غدا عادياً وشكلانياً : و«العادي» ، يقول هيوم ، «لا يرى الاشياء كما هي ، ولا يرى

إلا نماذج ثابتة ... فنحن اميل إلى أن نرى ، لا الطاولة ، بل طاولة ما » . والنثر هو واسطة الذهن الفائدي ، واللغة الجماعية التي تعالج بلغة النماذج الثابتة . والنثر يعبر عن الحل الوسط الذي يتوصل اليه الذهن مع الواقع ، وينقل «كل ما هو مشترك بيني ، وبينك ، وبين الناس كلهم » . وفي النثر تنقل الكلمات كخرزات العداد التي تمثل الشبه التقريبي للشيء أو العاطفة مدار البحث .

أما في الشعر ، فاننا نعي « تحقق الايصال المباشر » . ويفسر ذلك بقوله : « ثمة بيننا وبين الطبيعة ، بل بيننا وبين وعينا ، حجاب . وهو حجاب كثيف لدى الرجل العادي ، وشفاف لدى الفنان والشاعر .... ولو كان في مقدور الحقيقة أن تتصل اتصالا مباشراً بالحس والوعي ، لما كان ثمة حاجة إلى الفن ، أو بالأحرى لكنا كلنا فنانين » . فالفنان اذن هو الذي يولد منفصلا عن ضرورات الفعل ، والذي ، بفضل هذا الانفصال ، يستطيع أن يستخلص من الحقيقة « شيئاً عجزنا نحن ، للتصلب الذي في ادراكنا ، ان نراه بأنفسنا » .

وهذا الرأي يذكرنا ولا ريب برأي شلي في مقاله « دفاع عن الشعر » ، فنذكر تمييز شلي بين العقل ، « مبدأ التحليل » ، والخيال ، « مبدأ الدمج » ، حيث العقل هو « تعداد كميات معلومة مسبقاً » ، والخيال هو « ادراك قيمة تلك الكميات ، فرادى ومجتمعات ككل » . وهيوم يستخدم حتى ألفاظ شلي ، لأن شلي ايضاً كان قد وصف الشعر بأنه نزع « حجاب المألوف عن الدنيا » . فهيوم ، عن طريق برغسون ، وجد نفسه منقاداً إلى ما هو ، في حاصله ، اعادة النص للنظرية الرومانسية في الشعر ، وتوكيد جديد على الأفلاطونية الرومانسية . وحتى لو لم يعرف شلي المصطلحات البرغسونية ، فانه ما كان ليتردد في موافقته على الايمان بأن قوى الحدس الشعرية تمكن الشاعر من الامساك بحقيقة ما وراء الادراك المألوف ، وان هذا العالم لا يمكن الامساك به عن طريق الذهن وحسب .

والمشكلة التي تجابه الشاعر ، كما يراها هيوم ، هي انه عندما يشق طريقه خلال العادات الذهنية التي تمنعنا عن رؤية العالم الحقيقي ، يبقى عليه أن يكافح من اجل التعبير عن رؤياه المتفردة غير العادية بلغة لا تستخدم عادة إلا في التعبير عن الادراكات المألوفة العامة . ولئن يصر هيوم على أن الاصالة بحد ذاتها ليست مهمة ، فإن قصور اللغة العادية عن غرض الشاعر يجعل الاصالة ضرورة لا ندحة عنها . ولكي يستطيع الشاعر أن ينقل إلى القارئ المنحنى الدقيق لفكره وشعوره ، ويكون أمينا في تتبع مرتفعات ومنخفضات حدسه ، فانه يضطر إلى ابتكار شكل جديد للتعبير . وهيوم يرى أن الذي يحرك الفن كله هو « شهوة للدقة » . فأنت تبدأ بتجربة ما فعلية أحسستها بحيوية ووضوح » (يقول في محاولته

وصف سيكولوجية الخلق الشعري) ، فتجد ، عندما تعبر عن ذلك بلغة مباشرة ، انك لم تعبر عنه ابداً . انما أنت عبرت عنها تقريباً . وكل ما في العاطفة التي اختبرتها من تفرد لم يدخل في تعبيرك . فاللغة ، لكونها جهازاً جماعياً ، لا تنقل من العاطفة إلا ذلك الجزء المشاع بيننا جميعاً ، وإذا كنت قادراً على رؤية الفردية الفعلية في ما اختبرته من عاطفة ، فانك لن ترضى عن اللغة ، فتثابر على محاولة لوصف الاشياء على نحو يمنع المعنى من التهرب ، ويفرضه على انتباه القارئ . ولكي تفعل ذلك ، ستضطر إلى اختراع كنايات جديدة ونعوت جديدة » . وهيوم امين في اتباعه برغسون الذي كان يعتقد ان الحدس لا يمكن التعبير عنه إلا بلغة من الصور والكنايات ، فرغم أن « لا صورة ثمة تقدر أن تحل محل حدس البقاء الزمني ، فإن صوراً متباينة عديدة مستقاة من نواحٍ مختلفة شتى ، قد تستطيع بتجميع فعلها في نقطة واحدة أن توجه الوعي نحو تلك النقطة بالذات حيث يوجد حدس معين لكي يدرك » . فخلق قصيدة ما صراع دائم مع اللغة ، بحث لا ينقطع عن الكنايات النضرة ، تجميع لمستويات متباينة من التجربة ، لكي يوجد الشاعر في وعي القارئ حدسه الأصلي .

وحدس الشاعر ، في رأي هيوم ، يعتمد على اللغة ويتخذ شكلا لغويا . وبعبارة أخرى ، لا يتحقق حدس الشاعر في اللغة وحسب ، بل ان اللغة هي الحدس . ولا تدرك المباشرة الشعرية الاّ بالعمل الجاد ضد عادات اللغة المتجذرة . فالشعر « يحاول دائماً أن يوقفك ، ويجعلك ترى باستمرار شيئاً مجسداً ، ويمنعك عن الانزلاق الى الطوايا من عملية تجريدية » . أما موضوع الشعر فثانوي الأهمية ، « وسيان أكان حذاء امرأة أو السماوات المكوكبة » . والمهم ، هو درجة الشدة التي بلغها الشاعر في امساكه بحدسه الاصلي عن طريق اللغة . وقد علمه « ريبو » ان « العنصر » الاساسي ، الجوهري في الخيال الابداعي ... هو القدرة على التفكير بواسطة التشبيه ، أو بواسطة المماثلة الجزئية ، والتي هي غالباً عرضية » . أو ، كما يقول هيوم العمل الابداعي « هو الجمع بين تشابيه جديدة ، ولذا فإن الوحي انما هو الاتيان بتشبيه يرى عن طريق المصادفة ، أو مماثلة يعثر عليها الشاعر على غير توقع منه » .

يصر هيوم من ناحية ، على أن الشعر لا يعدو أن يكون « وصفاً ، دقيقاً ، مضبوطاً محدداً » ، ومن ناحية اخرى يعزو إلى الشاعر قوى رؤية غير عادية . ان قوى الشاعر الحدسية وثيقة الصلة بفكرة كولردج عن قوى الخيال الابداعي ، وهي تناقض ولا ريب قوى التداعي التي ينسبها كولردج إلى مجرد « التصور Fancy » . فيبدو أن هيوم ، عندما

راح يهاجم نظرية الخيال الرومانسية[1] ، لم يكن يفكر بنظرية كولردج بقدر ما كان يفكر بنظريات الخيال التي قدمها رسكن ووالتر باتر ، وغيرها مما كان شائعاً في القرن التاسع عشر. فبالنسبة الى ادباء العصر الفكتوري ، كان تمييز كولردج بين الخيال imagination وبين التصور Fancy في معظمه تمييزاً يعتمد على روح الهزل التي يتسم بها شعر التصور ، وروح الجد التي تفعم شعر الخيال ، ورسكن صريح في هذا الصدد : «لا يمكن أن يكون الخيال الا جاداً غير هازل ، لأن في رؤياه من البعد والظلام والجلال والتوق ما يمنع عنه الابتسام. ان ثمة شيئاً في القلب من كل شيء لو استطعنا بلوغه لما استطعنا الضحك منه ... في كل كلمة يخطها الذهن النشيط الخيال تيار جوفي رهيب من المعاني ، كما أن الاماكن السحيقة ، التي انبثقت الكلمة منها ، تلقي عليها ظلالا ودلائل».
غير أن هيوم يتمرد على هذا الربط بين الخيال وبين هذا الجد الذي يكاد يكون الهياً والذي يستثيره رسكن ببلاغته عن قصد مدروس. ومع ذلك ، فلئن يمثل رسكن وباتر (الذي يتفق معه في هذا الشأن) ضرباً من الرومانسية الفكتورية ، فإننا لا نستطيع أن ندعي انهما يمثلان الحركة الرومانسية ككل. بل أن كولردج ليس في نظريته ما يجوز أن نتخذه تبريراً لملاحظات رسكن ، وان يقل لنا ورد زورث : «من شأن التصور أن يحرك ويمتع العنصر الفاني من طبيعتنا ، أما الخيال فيثير ويساند العنصر الخالد منها». والى ذلك فاننا نجد ورد زورث في الكتاب السادس من «التوطئة» (The prelude) يتحدث عن الخيال على نحو يبرر ما قاله رسكن :

«الخيال – هنا صعدت تلك القوة المسماة كذا
بسبب ما قيل عن عجز النطق البشري ،
تلك القوة الرهيبة صعدت من هاويه الذهن
كغمامة لا والد لها تغلّف فجأة
مسافراً يغذ السير وحيداً. ضللتُ ،
وتوقفت دونما جهد مني لشق الطريق ،
ولكنْ لروحي الواعية الآن استطيع القول :
«روعتك تبينتها ! ففي قوة اغتصاب
كهذه ، اذ ينطفئ ضوء العقل

---

(١) من أهم الدراسات التي كتبها هيوم. دراسة عن «الرومانسي والكلاسيكي» يهاجم فيها نظريات الفن والشعر الرومانسية. ويتكهن بعودة جديدة ضرورية إلى الكلاسيكية.

(ج. ا. ج)

ولكن بوميض خاطف يكشف
العالم الخفي عن العين ، يقيم الجلال ،
وهناك يلقي بمرساته. شباباً كنا أم شيوخاً
فان مصيرنا ، قلب كياننا وموطنه ،
لهو في الأزل ، في اللانهاية ، هناك وحسب».

قوة الخيال هذه ، هنا ، ليست قوة الخيال الخلاق التي يتحدث عنها كولردج ، بل هي قوة صوفية تمكن ورد زورث من النفاذ خلال عالم الحواس للعيش برهة في عالم الروح الصرف. فالقوى الرؤيوية لدى ورد زورث لا يمكن فصلها كلها عن قواه الخلاقة كشاعر ، غير أن هذا لا يبرر خلطنا بين القوتين. فالقوى التي تعزى إلى خياله كصوفي ليس من الضروري أن تعزى إلى خياله كشاعر. بيد أن في ابحاث ورد زورث عن قوى الخيال كثيراً من الابهام. وما من ريب في أن رسكن استقى منه ، لا من كولردج ، عندما صاغ تعريفه هو للخيال.

ومع هذا ، فان ذلك لا يبرر لهيوم الاستشهاد بقول رسكن كحجة في التهجم على كولردج أو الربط بين العواطف التي عبر عنها رسكن وبين الحركة الرومانسية عامة. ان هيوم يشعر باضطراره إلى اقحام كولردج في هجومه على الفكتوريين المتأخرين لأنه يراه في الاصل من النظريات كلها عن الخيال. وفضلا عن ذلك ، فان هيوم في دعوته إلى فترة من الشعر «المرح الباش ، المسفسط» ، الذي سيكون سلاحه التصور ، كان يحاول أن يعيد الظرف ، أو النكتة الذكية Wit (وهي صفة نادرة في الشعر منذ عهد الاوغسطيين) إلى مكانها كجزء مشروع من الشعر.

ويكيف هيوم مصطلحات برغسون ، فيميز بين التعقيد العضوي والتعقيد الآلي. ويعرّف التعقيد الآلي بانه «مجموع اجزائه» ، ويقابل بينه وبين التعقيد العضوي الذي لا يمكن أن يقال عن اجزائه بأنها عناصر ، لأن كل جزء منها يتكيف بحضور الاجزاء الاخرى ، وكل جزء منها هو ، إلى حد ما ، الكل. ويفسر ذلك بقوله : «رجل الكرسي اذا اخذت على حدة تبقى رجلا. اما رجلي لوحدها ، فلن تبقى رجلا». ومن خصائص عمليات الذهن انها لا تستطيع أن تمثل الا التعقيدات الآلية. فالذهن يعمل بواسطة التحليل بتفكيك الكل إلى حله إلى الاجزاء التي تؤلفه. فالذهن يحلل ، والحدس يدمج ويوحد. والقصيدة هي ذاتها تعقيد عضوي ، والحدس «يمسك ويجمع في اللحظة نفسها كل الفكر الهامة ، واذ يعمل على احداها فانه في اللحظة نفسها يعمل على الاخرى كلها

ويكيفها بالنسبة إلى تلك الفكرة، دون أن يسهو عن اثر الواحدة في الاخرى – كحركة
جسم الافعى التي تتخلل الاجزاء كلها معاً، في حين أن ارادتها تفعل في اللحظة ذاتها في
حلقات تسير في اتجاهات متضادة».

أن تمييز هيوم بين التعقيدين العضوي والآلي أن هو الا التمييز الذي يعينه كولردج بين
الخيال والتصور. وفي حين يصر هيوم على أن «التصور ليس بمجرد زينة تضاف إلى الكلام
العادي»، فانه يعترف ايضاً بأن «التشبيه عندما لا يرتبط بالشيء الموصوف ارتباطاً كافياً
لجعله موازياً له، حيث يغطي الشيء الذي يصفه ويزيد عنه، هناك تجد التصور في
لعبه – وأقرّ بأن ذلك اقل شأناً من الخيال». وهذا ما اراد أن يوضحه كولردج عندما
قال: «كان لملتون ذهن شديد الخيال، ولكاولي ذهن شديد التصور». والذي يؤكد عليه
كولردج في بحثه في الخيال هو هذا الرأي عينه من أن القصيدة كلٌّ عضوي حيوي.

يبدو من نظرية هيوم في الشعر أنها، من جهة، تطالب الشاعر بالتحفظ والقصد
وعدم اقحام الذات، على الغرار الكلاسيكي، ومن جهة أخرى، تقر للشاعر بقوى الخلق
الفردي. وهذا الاشكال، الذي لا يحله هيوم أبداً، اورثه لخلفه من النقاد. فنجد تي.
اس. اليوت يدعو إلى نوع من الشعر «يكون لا افلاتاً لزمام العواطف، بل مهرباً من
العواطف»، لا تعبيراً عن الشخصية، بل مهربا من الشخصية. ومع ذلك فاننا نراه، في
الوقت نفسه، يقدم لنا نظرية هي في جوها شخصانية رومانسية، هي نظرية «الترابط
الموضوعي» Objective correlative ويقترح كيف يتسنى لشخصية الشاعر أن توضح
وتبرز عن طريق الفن. ومحاولته في مقالته «التقاليد والموهبة الفردية» ايجاد طريقة للجمع
بين الموضوعية الكلاسيكية والفردية الرومانسية تذكرنا كثيراً بمحاولة هيوم التوفيق بين هذين
الوضعين المتضاربين نفسيهما. وتي. اس. اليوت، كهيوم، يستخدم في الاغلب هيكل
النظرية الرومانسية ليحافظ على الأقل، على مظاهر الوضع الكلاسيكي. فنظرية هيوم في
الخلق الشعري فوقية كنظرية الرومانسيين، ونظريته الشعرية، في عديد من النواحي، تماثل
نظرية كولردج الذي يجعل منه مثابة لهجومه العنيف.

أبرز الفروق بين نظريتي هيوم وكولردج نجده في اصرار هيوم على أن الفعل الخلاق
لا يمكن أن يحدث إلا في اللغة. أما كولردج فيبدو أنه يعتقد أن الذهن الخلاق لدى
الشاعر يستطيع العمل مستقلا عن كتابة الشعر. وبينما يقول كلاهما بأن الشاعر يملك قوة
خيالية خلاقة غير عادية، فان هيوم يحدد نشاط تلك القوة ضمن نطاق السيطرة التي
تفرضها الواسطة اللغوية، هذه الواسطة المتمردة الصعبة المراس، والتي وحدها بوسعها أن

تجسدها وتحييها. وفي رأي هيوم أن لا خلق، وبالتالي لا شعر، إلا اذا استطاع الشاعر
بالمراس الشديد والاخلاص العنيف أن «يحني» اللغة لمنحنى فكره بدقة. ومسؤولية اللغة
يعيدها هيوم إلى الشاعر، وبفعله ذلك يؤكد على فكرة أن الشاعر صانع، أداته اللغة،
وربما كان ذلك على حساب الفكرة القائلة بأن الشاعر صاحب رؤى. وهكذا يضع برم
روبرت براوننغ «بالاخيلة التي تسربت من ثنايا اللغة وهربت»، وما يقوله تي. اس.
اليوت عن «المصارعة العاتية مع الالفاظ والمعاني»، في سياقهما الصحيح. فكلتا العبارتين
تصور احتجاج الصانع على العجز الذي في مواده وأدواته. وهيوم يرى الشاعر على أنه
الوصي على اللغة، ومهمته تجديدها بولادتها من جديد، أو كما يقول مالارمه، «تنقية لغة
العشيرة».

ويتفق هيوم مع ريمي دي غورمون في الاعتقاد بأن اتيان اللغة عن طريق النحو فيه
تضليل وخطر. فالنحاة، لحرصهم على الاعراب والتصنيف اللفظي، يبحثون عن معنى
اللغة في اصول الكلمات (الاتيمولوجيا). في حين أن هيوم يصر على أن الجملة هي التي
يجب أن تعتبر وحدة المعنى، وان الكلمات أن هي الا «خرزات في سلسلة»، والمعنى يأتينا
عن طريق«السلسلة»، أي العلاقة بين الكلمات، اكثر من عن طريق«الخرزات» أي الكلمات
بحد ذاتها. والفكرة الجديدة يتم التعبير عنها في اللغة لا بتغيير في الالفاظ، لا بنحت
الكلمات الجديدة، بل بتغيير في العلاقة بين الكلمات الموجودة. ولذا نراه يعيد ويكرر أن
«الابداع معناه صور جديدة». وحياة اللغة انما تعتمد على استيعابها المستمر للتشابيه
الجديدة، أو التبديل المستمر للعلاقات اللفظية، ويتطلع إلى الشاعر بأن يديم هذه الحياة.
ولكي ينقل الينا الشاعر فذاذة حدسه، فانه يضطر إلى خلق كنايات جديدة وابتكار تشابيه
قشيبة. وعلى هذا النحو يمد الشاعر اللغة بحيوية جديدة ويعيد التماس المباشر بين اللغة
والتجربة.

ويرى هيوم في تحول اللغة من المجسد عملية انحطاط. ففي الشعر تستثير الكلمات
حس التجربة بالحاح نجفل له، غير أنها إذ يشيع استعمالها، تفقد قدرتها على استثارة حس
التجربة فلا تعتبر إلا مجرد رموز، وهو يشبه اللغة بعلم الجبر حيث «تستبدل الأشياء
الحقيقية بالرموز، وتعالج هذه الرموز وفق قوانين معينة مستقلة عن معانيها». وفي استعمالنا اللغة
نبلغ نقطة تقع الكلمات عندها في انماط مألوفة لعبارات مألوفة نقبلها دون التفكير بمعانيها.
فنحن نستعمل اللغة كما يستعمل الرياضي الرمز «س» فننصرف عن التفكير بمعناه وننظر
اليه كمجرد وسيلة عددية تيسر علينا معالجته. الا أن اللغة يجب أن تولد دائماً وتجدد عن
طريق الشعر. وهيوم يحذر الشعراء من أن قراءهم سيقاومونهم دوماً في محاولتهم تنشيط

اللغة ، لأن قراءهم سيدّعون دائماً بحق الملكية في اللغة القديمة . والنقاد الذين يرفعون عقيرتهم اعلى من غيرهم في المناحة على عدم وجود شعراء محدثين مجيدين ، هم على الاغلب السباقون في التهجم على الشعر الحديث الجيد حال ظهوره ، لانه لا ينسجم والعادات الشعرية التي اوجدها شعر الماضي . وقول هيوم « لو نظم أحدهم غداً شعراً كلاسيكياً رائعاً لما وجد من يتحمله إلا الأقلين » ، تعليق بارع على الذهن النقدي عموماً .

وهو يتمسك برأي ارسطو من أن « اعظم المزايا كلها هي التمكن من الكناية الشعرية الموفقة » ، لأن « التبين الخاطف للتشابيه هو علامة الشاعر » . ويتقدم هيوم بذلك خطوة اخرى بقوله أن الفكر « هو أن يقدم المرء للذهن في وقت واحد صورتين مختلفتين ولكنهما متصلتان » . ولعله يعني بالفكر الحدس . وفي الشعر عناصر متباينة من التجربة ، انواع شتى من الافكار والمشاعر ، تلقى معنى واندماجاً متناغماً وهي مجتمعة معاً لم يكونا فيها قبل أن يجمع الشاعر بينهما . والاداة الرئيسية في هذا الدمج الشعري هي التشبيه ، او الكناية ، أو ما يسميه هيوم دائماً بالصورة (image) . بيد أن تأكيده على ضرورة الصفة « البصرية » في الصور الشعرية كان له اثر سيّئ في نظريته بوجه عام[1] . فقد كان هيوم ، كبرغسون ، رغم ثقافته كرياضي ، مفكراً شديد « البصرية » . ولكن ليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأنه كان يعتبر اللغة مجرد منبه للتصور البصري . بل انه يحذرنا من اخذ اصراره على الصور البصرية مأخذاً حرفياً : « اني أبالغ في اهمية الصور (البصرية) لانني اريد أن اجعل منها ايضاحاً ... فالأمر المهم ، بالطبع ، ليس التشبيه البصري ، بل ايصال تماس الشاعر الفعلي بالحقيقة » . اذن علينا أن نأخذ استعمال هيوم لفظتي « يرى » و « بصري » بمعنى الكناية اكثر منه المعنى الحرفي للايحاء بصفات الادراك المباشر . وليس من الغريب أن توصف الأحاسيس بألفاظ بعضها البعض . فنحن نقول عن الألوان انها صارخة أو ناعمة ، والاصوات انها عذبة أو خشنة ، والذوق انه حاد أو بليد . وكذلك نقول ، دون الخشية من الخطأ المنطقي ، اننا « نرى » الجدل أو « نستشف » الشخص كأننا نرى جاداً أو ننظر من خلال نافذة . والحكم الأخير على أية قصيدة يعتمد على ما يسميه هيوم « بالطراوة » : أي الاحساس بأن الشاعر قد لامس الحقيقة أو الواقع من جديد وانه ، لكيما يعبر عن هذه الملامسة ، قد سبك لغته ثانية في اتون تجربته الخلاقة . فالشعر اشد وسائل الايصال حيوية بين الانسان والانسان واعمقها اساساً . وهيوم يطلب إلى الشاعر أن يعتبر قارئه مؤلفاً

(١) المؤلف لا يعطينا برهانه على ذلك ، وهو في رأيي مخطئ . ولست أظن أن ناقداً عصرياً يتفق معه عليه .
(ج . ا . ج)

لم يعبر عن نفسه . وقراءة الشعر انما هي عملية تعاون بين الشاعر والقارئ يتمكن فيها القارئ ، بفضل الصور الشعرية التي تبلورت بضغط الواقع المباشر ، من ادراك حدس الشاعر الاصلي .

لا يستهدف هيوم أن يطلق احكاماً مسبقة على الشعر ، بل أن غرضه تعليمي صريح ، وباستخدامه اسلوباً من الاغراء والاقناع ، فانه يضحي ببعض اللطائف الأكاديمية التي تعوز حجته . فهو كثيراً ما يبدو أشبه بمن يكتب برنامجاً ، لا نظرية ، في الشعر . على انه رأى حاجات عصره رؤية جلية ، ورغم مقتله (في الحرب الاولى) قبل أن يتم نظرية في الشعر واضحة المعالم ، فان كتاباته ، كما هي ، كانت عنيفة المفعول في السنين الاربعين الأخيرة . حسبه فخراً انه ، في بداية هذا القرن ، نقى الجو الشعري من النفاق الفكري والنقد التقليدي .

ويذكر اف . اس . فلينت (F.S. Flint) ، في مقالة له في مجلة « الأناني » The Egoist الذي يعطي فيه موجزاً لتاريخ « الحركة الصورية » في الشعر imagism ، أن مؤسس الحركة في الاصل كان هيوم ، وانها كرست نفسها للتجريب في الكتابة ، وفي اوقات مختلفة اجرى شعراء الحركة تجارب مختلفة في الشعر الحر vers libre ، والـ « تانكة » tanka والـ « هايكاي » haikai — وكلاهما من اشكال الشعر الياباني . يقول فلينت : « في كل ذلك كان هيوم هو الزعيم . فكان يصر على التصوير الدقيق جداً وبتر الزوائد اللفظية . وكان ايضاً فيما بيننا الكثير من الحديث والتجريب فيما كنا ندعوه بالصورة . لقد كنا متأثرين جداً بالشعر الرمزي الفرنسي الحديث » . وبعض قصائد هيوم لا تعدو كونها « صوراً » تحمل إلى القارئ أحاسيس بصرية نابضة ، بوضوح عجيب .

وقد ترك لنا أيضاً عدداً من التجارب الشعرية في قصائد نظمها على غرار نوع من الشعر الياباني ، فيه تتوقف الكلمات بينما المعنى يستمر . وكانت قصائده دائماً ضرباً من الشعر الحر ، ولكنه شعر حر ابتناه عن قصد على الوزن « الخماسي الأيامبي » iambic pentametre التقليدي[1] . ولعله ، رغم انه لا يذكر الرمزيين الفرنسيين المحدثين ، تعلم الكثير منهم ، كما فعل تي . اس . اليوت ، ومما لا ريب فيه انه تبحر في كتابات ريمي دي غورمون الذي أسهب في الحديث عن الرمزيين وحاول تبريرهم . ومهما

(١) وهو أهم وأشيع وزن في الشعر الانكليزي . والشعر المرسل (Blank verse) يكتب على هذا الوزن .

تكن المؤثرات التي فعلت أو لم تفعل في نفس هيوم ، فان المؤكد هو انه ، كرفاقه في حركة «الصوريين» كان مدفوعاً دفعاً عنيفاً لعدم الرضا عن الشعر الانكليزي كما كان في أيامه .

ولئن يكن هيوم هو المسؤول الأول عن تنمية المبادئ التي بنيت عليها الحركة «الصورية» (الايماجية) ، فان نظريته الشعرية يجب الا تقوّم بنجاح تلك الحركة أو اخفاقها ، بل بامكانات تطبيقها عموماً . لقد كان إزرا باوند على الاكثر هو المسؤول عن تكييف آراء هيوم ونشرها ، غير أن هيوم انسحب من الحركة قبل أن تشيع . ولذلك فان قصائده لا تنتمي إلى الحركة الصورية كحركة ، وعلينا أن نعتبرها في الأغلب تجارب حاول أن يوضح بها نظرياته . ان نظريته الشعرية ، في الواقع ، تجد خير تعبير متماسك عنها لا في قصائده ولا في قصائد الصوريين ، بل في قصائد تي . اس اليوت الباكرة . فهيوم ، رغم جهره برفض الرومانسية ،لم ينجح فعلا في التخلص نهائياً من اشكالها الشعرية التقليدية . فهو لم يخلص تماماً من الصيغ الشعرية التقليدية والخطابية البلاغية التي كان يمقتها في كتابات معاصريه . لقد بقي تحت تأثير الرومانسيين الفكتوريين . وحس العجب وما يقترن به من حس الابدية واللانهاية ، الذي يزعجه في شعر الرومانسيين ، ما زال باقياً في شعره ، ولو متنكراً . ومع انه بالتشخيص يحاول تأويل اللامحدود بلغة المحدود ، والغريب بلغة المألوف ، فان شعره كشعر ورد زورث يتوخى اثارة «شعور يماثل العجيب الخارق» . بيد انه يُدخل ببراعة وقدرة الرموز الكونية التقليدية ضمن دائرة متواضعة من مألوف الحياة اليومية المدنية : فالنجوم لها «وجوه بيضاء كأطفال المدينة» ، وليس غروب الشمس الا «فتاة مغرورة ، تتوانى ،لا تريد الذهاب» . فالرموز يثبتها ويبلورها في صور دقيقة ، واذ يحد من هالات ايحائها المبهمة ، فانه يفلح في استعادة قوتها—ولكنها تظل قوة للدهشة والعجب ، في قصيدته «الرجل الذي في عش الغراب» ، نجد أن الريح الهابة على البحر في ليل موحش ترافقها فكرة ولد يصفر لكي يخفي خوفه . والفكرتان مرسومتان بدقة وضبط ، ولكن النتيجة هي ارهاف حس القارئ بخوف الانسان ازاء أبدية المجهول . والشاعر يضفي على الخوف تعبيراً مجسداً ، وكذلك على وحشة الانسان ، وهذا وحده يدل على تغيير في الاسلوب الشعري . فهيوم يتقصد أن يعطينا جواً من اللاشخصية الدرامية حيث لا تذكر العواطف نصاً ولكنها توضع وتجسد بلغة الأشياء المألوفة . فشعر هيوم ، كنظريته ، يعلن عن تغير لا في مضمون الشعر ، ولا في موقف القارئ من المضمون ، بل في التقنية الشعرية نفسها . وأشد ما يلفت النظر في التقنية الجديدة اختفاء الـ «أنا» الشعرية فالشاعر ما عاد ينطق بصوته هو وشخصه هو ، بل راح يبحث عن تشبيه أو عدد من التشابيه يتمثل بها ، متفرقة أو مجتمعة ، عالمه الداخلي وما فيه من عواطف خاصة .

فقصائد هيوم ، في معظمها ، تمارين بارعة دقيقة ضمن هذه التقنية الجديدة ، حصيلتها ملاحة وبهجة . وهي غالباً ما تتسم بالمفاجاة ، التي يضن الشاعر باطلاقها ولكنه يعمل لها بعناية ، مما يجعل للقصائد جمالاً مقلقاً خاصاً بها . فهو إذ يجمع بين الصور المتقابلة بتباينها ، والمتصلة بعلاقة ما فيا بينها ، يجبر القارئ على سد الفجوة بين الصورة والصورة فيؤدي به إلى لون من منطق الخيال ؛ كما انه يفلح في الايحاء بتعقيبه غير المباشر على الحالة الانسانية . فاذا جاز لنا أن نقتبس حكم اف . آر . ليفس على الصغريات من قصائد ورد زورث ، قلنا ان هيوم ، رغم أن مادة شعره لو وضعت نثراً لما كانت شيئاً كثيراً ، فان نجاحه يعتمد على أن ينقل الينا قيمة الحدث المحسوس—قيمته الخاصة بالشاعر ، ومغزاه الشخصي المتوتر . فالطراوة ، والمباشرة ، والشعور بايصال الأحاسيس جسديا عن طريق الشعر—هذه هي الصفات التي ينشدها هيوم في نظريته والتي يحققها في شعره . وقد اكتشف اليوت اثناء المدة القصيرة التي قضاها كمدرّس ، أن «قصائد هيوم ما على المرء الا أن يقرأها قراءة جهورية لتحدث مفعولها المباشر» ، وهذه الشهادة كافية لتبرير الحفاظ عليها . ولكن هيوم نفسه لم يعلق كبير أهمية على قصائده ، فيا عدا كونها تمارين أملّ في انها توضح موقفه من الشعر عامة وتشير إلى بعض الاسلوب الذي قد ينتهجه شعراء القرن العشرين ليخلصوا من «قعر الجراب» الذي تمثله رومانسية القرن التاسع عشر . وهي بصفتها تمارين من هذا القبيل ترضينا كل الرضا . فهو لم يُلق عن نفسه نهائياً تأثير رومانسيي القرن التاسع عشر الذين هاجم شعرهم بنظرياته ، غير انها لقيت حظوة عظمى لدى اصدقائه وتابعيه لأنها ، مع نظريته الشعرية ، هيأت للشعر بداية واتجاهاً جديدين . وقد رحب بها الكثيرون أيضاً لأناقتها ، وطراوتها ، ومباشرتها الجسدية—واكثر من ذلك ، لدعابتها الذكية التي بدا أنها تهيئ مدخلا حقيقياً يدخل فيه الذكاء اللعوب والنكتة البارعة إلى الشعر من جديد . ففي شعر السلف كثيراً ما خلطوا بين البلاغة الجوفاء والجد ، بين التبذل والنكتة . وقد كان رسكن يتكلم بلسان الفكتوريين عامة عندما قال عن الشعر انه «تيار جوفي رهيب من المعاني ، كما أن الاماكن السحيقة التي انبثقت الكلمة منها تلقي عليها ظلالا ودلائل» . وكان لهيوم دور كبير في تهديم هذا الجلال المتشح بما يشبه سرابيل الدين ، الذي خنق الفكتوريون به الشعر والكناية أو الصورة التي رأى انها اهم ما في الشعر ، انما هي ، في رأيه ، تقديم شُبهٍ علينا أن ننظر إليه ، كما ننظر إلى الشبه بين ام وطفلها ، بابتسامة ، ونصف جد فقط .

وعندما توقف هيوم عن كتابة الشعر ، لم يفتر اهتمامه باللغة ، بل انه وسعه بحيث راح يتفحص اللغة نفسها كوسيلة للتعبير والايصال . وقد جعل يشك في اللغة إذ رأى انها

واسطة غير مرنة وغير امينة تفرض فِكَراً مسبقة غير صحيحة على الذهن والشعور، وتشوه طبيعة الواقع والحقيقة. وكتاباته المتأخرة، التي بقيت بعد وفاته في شكل ملاحظات متفرقة، تدل على انه انصرف عن النظريات التي لا هوادة فيها، المضمنة في كتاباته المبكرة. بل انه جعل يعتقد «أن الكون غير منظم إلا في بعض اجزائه فقط. اما البقية فرماد»، وان النظريات كلها ما هي إلا ألهيات، وانها تحاول أن تضفي شبكة مفتعلة على رماد الحقيقة. في ملاحظاته هذه اصالة تختلف عن الاصالة المقرونة عادة باسمه، ورؤوس اقلامه عن «التعبير، الخ» تشير بجلاء إلى الاتجاه الذي أخذ ذهنه يسير فيه، في السنوات الاخيرة من حياته. ومما لا ريب فيه، انه لو قيض له أن يكتب الكتب التي اختط لها، لانتج فلسفة هامة من نوع وجودي.

لقد حقق هيوم الكثير في تهيئة الارض التي اقيم عليها شعر القرن العشرين. ولكي ندرك أهميته ونقدرها حق قدرها، علينا أن نضع كتاباته ازاء الفكر الفكتوري الذي تمرد هيوم عليه، وكان من اكبر العاملين على تخليص الادب من مواته.

المغمورون : لهم تطلع الشمس

فجأة وقعت على قصص توما الخوري.

وقعت عليها لأنه، ذات يوم وأنا أقضي الصيف في لبنان، دفع بأربع منها إليّ لأطلع عليها.

ولأنني لم أخذل يوماً شاعراً أو فناناً أو كاتب قصة، أخذت الأقاصيص الأربع إلى سوق الغرب، حيث كنت أقيم وقرأتها. واذا أنا لست أمام قصصي يعاني مخاضاً عسيراً، كما كنت قد خشيت. انني اجابه هنا موهبة صارعت نفسها وعاركت مواضيعها فنمت، واشتدت، ونضجت. ولما دفع إليّ صاحبها بعشرين قصة أخرى، كدت أذهل وقلت في الحال: هذا قاص يجب أن يبرز. يتكلم بصوته، ويرى بعينه، ويعيش لبنان في كل لفظة من ألفاظه. وأنا أحب لبنان. أحب أشخاصه وأجواءه ومتناقضاته. وهذه كلها هنا، في براءة وبراعة.

لقد سخّر توما الخوري لغة صارمة واعية، واسلوباً صارماً واعياً، ليصور أناساً يحيون في دفق عفوي، تركوا الصرامة والوعي للمفكرين، ليعيشوا الفطرة المندفعة بقواها الغريزية اللاواعية. لقد أخذهم على حين غرة، وهم يحملون أحلام اليقظة، ويتلذذون بالوهم، ويغنون، ويكذبون، ويفجرون، ويقتلون. الحياة شغلهم الشاغل، من حنا الحردان الذي لا يُرى إلا وهو مشغول الفك «بقضم رأس بندورة حمراء... أو خبز مرقوق محشو بلبنة أبو روكز» إلى أبو منصور ينشد لقاء ابنه تحت عجلة القاطرة.

للواقع ألف وجه تدهمنا كل مرة على نحو جديد. الانسان مأخوذ بهذا «الواقع» ولن يستطيع أن يرى إلا ما يدهمه منه رؤية الاضطراب والتشتيت. أما المبدع فيسخّر فنه وسيلة للتحكم ولو ببعضه. فالواقع هو في النهاية ما يفلح الفنان في بلورته في مصغر رمزي تشع

منه المعاني. وهذا المصغر لدى القاص انما هو تكثيف للتفاصيل التي ينتقيها الكاتب انتقاء حذراً بارعاً، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والصور. وإذ نكون في بحر متلاطم من التجارب، في بحر متلاطم من الحياة، يأخذ الكاتب بيدنا إلى الجزر التي نرى منها بعض ما نحن فيه. هذه واقعية توما الخوري. انها الواقعية التي تحس بما في الحياة من تفجر هائل أعمى، تدعمها رؤية الفنان للغوامض والمجاهيل، فتضع على الورق شيئاً من هذه الشظايا – شظايا تجربة الانسان، مشحونة بغوامضها ومجاهلها. وهذا الشحن هو سر البراعة في هذه القصص القصيرة. تراه في مجموع القصة كما تراه في تفاصيلها. فالكاتب يضحكنا وفي الوقت نفسه يطلق الشحنة التي تدلل على الحقد الضاري في صدر أبو مرهج، إذ يجعله يقول:

«صار جبور شغلي الشاغل. ينام معي ويقوم معي. احتل بيتي. احتل فكري... يركبني كالكابوس. صار اسمه ألحّ علي من الذباب والجّ. كلما طردت الذباب تذكرته. في كل ذبابة أراه. لهذا اشتريت هذي المذبة. اشتريتها لقتله. اقتله في كل ذبابة أقتلها. كل يوم أقتل منه العشرات. وكل يوم يطلع علي بالمئات» وعاد من جديد إلى طرد الذباب...

ولا ينتهي هذا الحقد إلا في شكل من أرعب أشكال معالجة الحياة لتعقيدات النفس البشرية، مما ينفذ اليه الفنان، ساخراً، مشفقاً، محدداً اللؤم والمأساة في نطاق واضح مشع.

«... أنا انسان لذته في اكتشاف انسان صغير حقير كلذته تماماً في اكتشاف انسان عظيم» هكذا يشرح راوي قصة «البطاقة بخمس ليرات» دوافعه في ملاحقة عبدو برغوت. ثم يستمر: «الاثنان يذهلانني ويملآن نفسي حيرة وحبوراً. الواحد في لؤمه وغدره وخسته، والثاني في نبله ومروءته وكرم أخلاقه». هذا ولا ريب صوت توما الخوري القاص. انه المفتاح إلى عالمه. فهو تسحره هذه الشخصيات الصغيرة التي قد نصطدم بها كل يوم ولا نتوقف للتأمل فيها. ويهمه أيضاً أن يتغلغل إلى لؤمها. وهو اذ يفعل ذلك، انما هو يطل على احدى النواحي المظلمة من الحياة. فيلاحقها كما يلاحق راوي القصة عبدو برغوت إلى ان ينهتك ستر الكذب الذي يسربل كيانه به. فتوما الخوري يبدو دائماً على شفا الغضب لشدة ما في الحياة من نذالة وحماقة وشر. ولكنه ينقذ نفسه – وينقذنا من خطر الوعظ، لأن الانسان «الصغير الحقير» كالانسان «العظيم»، يذهله ويملؤه «حيرة وحبوراً». وقصصه هي هذه الحيرة وهذا الحبور: وفي الحيرة والحبور تمتد جذور فنه. والفن الذي لا يعطينا هذين الاثنين، ليس أهلا لوقفتنا عنده. انه ليس فناً، بل ضرب من تجارة الكلام.

ولذا فإن الكثير من هذه القصص[١] ينطوي على الضحك: وهو ليس ضحك الشامت الخبيث. انه ضحك الساخر العاطف، المشفق على الانسان من حماقته. وهاتان الصفتان، السخرية والشفقة، من أهم صفات القاص، مهما كانت مواضيعه. وتوما يقارب سعيد تقي الدين في هذا من بين كتاب العرب البارعين، ويذكرني بموليير. قد لا يكون هذا المنحى الجديد في القصة، ولكن صاحبنا لا تشغله النظريات. لقد جمع في فنه صفتين هما من أبرز صفات الأدب الباقي على مر العصور وتغير الأذواق.

ان السخرية التي في «نحن رجالك»، والتي تفاجئنا بكثير من «الحبور» من أول كلمة فيها، ثم تتطور شيئاً فشيئاً في اتجاه الضحك المر الذي سينطلق في النهاية بما يشبه اللعنة الماحقة: هذه السخرية التي ستجعل من الحافلة «محروسة» سفينة من سفن الموت التي أدار لها الملاك الحارس ظهره، لا تفارقنا لحظة واحدة: ولكننا كلما نمت، نما معها عطفنا، وحبنا لهؤلاء الناخبين المرحين المغنين المصفقين طوال طريقهم إلى المنحدر الأخير. إلى ان نجد اننا نحن أيضاً قد حشرنا في هذه «البوسطة» لأنها في الواقع رمز لدنيانا.

«كانت في الطريق محطات ومحطات: من الركاب من يريد أن يأتي بغرض فيحوّل، ومن الراكبات من يريد طفلها أن يبول. وهذه جماعة، تود الهبوط لتروي غليلها من العين القريبة، لأن مياهها العذبة تشفي من الرمل والبحص... وهذه الأخرى تريد الركوب لمسافة قصيرة: رمية حجر فقط. ورمية الحجر هذه كيلو مترات. ما هم. البوسطة واسعة. وقلب السائق أوسع. والركاب الجدد راضون، واقفين أم قاعدين. والقاعدون صابرون، راكبين كانوا أم مركوبين، لا سيما وقد سمعوا أحد «القبضايات»، بطربوش مائل وشارب واقف، يقول بصوت مقعر غليظ وهو يفسح المجال للجلوس بجواره، لصبية كالبدر:

– بسيطة يا شباب. كلنا اخوان».

لا يمكننا ان ننسى هذه «البوسطة»، كما لا يمكننا أن ننسى عربة «الترويكا» في غوغول، والقطار في دوستويفكي وتولستوي. ومع اننا لا نرى مثلها يتكرر في قصص توما الأخرى، إلا انها تبقى في طيرانها الجنوني المزمر الهادر على أكتاف الوديان، مليئة بمن فيها من الشباب والعجائز والمغازلين خلسة والمغنين «نحن رجالك زوزو بك» و «دخل عيونك

---

(١) مجموعة «الطارق الغريب». وقد أصدر توما الخوري بعدها مجموعتين اخريين: «**عناق الأفعى**» و «**عندما يدق الجرس**».

حاكينا» ، إلى الفاجعة الأخيرة ، رمزاً من أوضح رموز حياتنا . ان الكثير من حياة لبنان مركز في هذه السيارة العزيزة .

وفي اتجاه معاكس لسير السخرية الفلسفية في هذه القصة ، نجد سخرية قصة «المعتوه» . تبدأ بالحيرة وتنتهي الى الحبور ، ولكن الجو في كلتا الحالتين هو الجو المتروك على سجيته ، جو أناس غفلوا عن أنفسهم ، فأطلقوا لأنفسهم العنان ، دون أن يعرفوا ان عيناً ما تراهم وتفضحهم . وهذه العين أمرها خطير هنا .

آفة الفن التعميم . فالتعميم يعني ان صاحبه مغمض العين . والتعميم المغمض العين في القصة يقضي عليها .

توما الخوري يأتي قصصه بعين مفتوحة ، بعين ترى . وهو في الواقع يأتيها بوعي منفتح من كل جانب ، كأن حواسه الخمس جميعاً قد نشطت لعملية الخلق . فهو اذا رأى الشجرة ، نظر مرة أخرى وذكر اسمها : برهوم في «الكنز المحظور» يسند ظهره إلى جذع «جوزة» ، وينكت الأرض «بشرشوره» ، واذا رأى العصافير تهاجر ، تبينها تبين العارف الواثق من معرفته : انها «اسراب المطوق والحمَّر ، وأبو بليق ، ودويك الجبل» .

ليست القضية هنا قضية «واقعية» إنما هي قضية إدراك ، الادراك الدقيق الحاد الذي يضع القارئ شيئاً فشيئاً في قلب الحدث الذي يسعى الكاتب في تصويره . عينه لا تغمض ، ولكنها أيضاً لا تنسرح . انما هي تركز وتنتقي ، وتسعفها في الوقت نفسه حواسه الأخرى .

فأذن القاص تلتقط أصوات الأشياء ، وأصوات الناس ، مع انتقاء وتركيز أيضاً . ورغم استعماله الفصحى في معظم حواره ، فانه يعرف كيف يجعلها ترن رنين الكلام ، فلا تتطرق اليها رتابة المنشئ . حواره يلائم أشخاصه ، على تباين حرفهم وأخلاقهم وطبقاتهم ، ويساعد في تجسيدهم . وهو دائماً حوار المتحدِّث لا إنشاء الأديب كم قاصًّا عربياً ينجح في ذلك؟ قلّة ضئيلة فيما أعتقد ، صاحبنا منها . ولذا فان لكل قصة لديه طعماً ، ولكل شخصية وجوداً مدركاً ، ولكل حدث صوتاً مسموعاً .

في «الخنجر» نجد بعض هذا الادراك الجلي الدقيق في رجلين يتجسدان أمامنا . السخرية ، سخرية الحياة ، ما زالت هنا هي الساحرة . هي خالقة الحيرة والحبور فينا . ولكنها سخرية مرئية : حتى في الخنجر نفسه ، الذي يهديه القاتل نفاقاً للقتيل ليقتل هو به في النهاية . ولكن السخرية الكبرى هي في أن فهد مملوك ، الذي فرض عليه الثأر ، ويختط لثأره سنوات ثلاثاً ، ستخونه الطبيعة ، وتجعله بمأساويتها ضحية أخرى . والقاص يشعرنا بذلك ضمناً وهو يصف فهد ابان الذروة من حياته حين يطعن غريمه نمر الحردان ،

وصفاً يجعل طي النصر والظفر جرثومة الدمار الذي لن تغفل عنه سخرية الحياة . لقد اعتلى فهد ظهر الطعين «كأنه عصفور صغير على متن تنين هائل» . ولكن فهد لم يخلق للقتل . كل كلمة هنا تشهد بذلك . ومأساته هي انه يعلم ذلك ، ونحن نعلم بذلك . ولن يجد مفراً من النهاية المريعة المحيرة ، الساخرة .

والسخرية المرئية أيضاً نجدها في قصة «الفنان الأكبر» . الحيرة والحبور ! هنا وجه من الصعب نسيانه . عين القاص تلتقطه التقاطاً نهماً عاتياً ولكن يا للشفقة التي تحرك الاحشاء !

«كانت العين اليسرى وقد التهمتها النيران ولسعت طرفها من جهة الصدغ ، لوزية الشكل لانكماش الجلد وتقلصه ، زمت زاويتها إلى الصدغ اللماع الذي جرد تماماً من الشعر . فكأنما عينه تلك تنظر إليك من تحت الحاجب المتآكل نصفه . وكانت من زجاج .

والعين الثانية واسعة الحدقة محروقة الأطراف ، تبدو كئيبة ذليلة وكأنها تشكو لك حالها بنظرة باهتة لازورار اختها عنها وتركها وحدها هناك . وكأني بروحه المتألم هو الذي يتطلع اليك من بؤبؤها السليم ... «والشفتان» ؟ الواحدة مفرومة الطرف من فوق ، عوجاء ، والثانية تدلت مزمومة يجذبها جلد الذقن بنرفزة إلى أسفل بحيث إذا أطبق المسكين فكيه ، بات فمه مكشراً تكشيرة راعبة ...»

ويكاد يكون صاحب هذا الوجه هو الوحيد ، بين أبطال هذه القصص كلها ، الذي يفكر ويدلي بآراء — وعم يتحدث مع استاذه المفاجأ تحت امطار ليلة مخيفة؟ عن الأدب والفضيلة والانسانية ... انه صفحة من دوستويفسكي .

لعل احساس توما الخوري العنيف بهذه السخرية الجارفة في الحياة والقدر هو الذي يمنعه في أكثر أقاصيصه من دفع أبطاله إلى الحركة والفعل . فهو يراهم على الأغلب منفعلين ، لا فاعلين . فإذا استثنينا قصة «الخنجر» حيث الدرامة صريحة ، نجد ان أكثر الأشخاص تجابههم الحياة كبيرة ، عملاقة ، كأنما المارد انطلق من القمقم الذي صادوه ، وفعل بهم ما يشاء . عطفه عميق : انه عطف الفهم والتسامح ، لا تشوبه الميوعة . والمارد هو الذي قد يحل مشاكلهم ، وان يكن الحل راعباً . ولكنه كثيراً ما يطيح بهم في واد كوادي الجماجم ، وقفير النحل لاصق بأبدانهم ينهشها حتى العظام .

طبعاً هناك من يقاوم . هناك من تصبح «الورقة المشبوهة» التي هي جرمهم المشهود وسيلة لدفعهم إلى التصميم والفعل . ولكن حتى في ذلك تبقى السخرية هي الطاغية . انها

حيرة الفنان وحبوره. والفنان الذي ما عاد يحتار ويدهش ويعجب، لن يعرف الحبور، وسيخرج من باب اليقين إلى حيث الفن يحتضر.

هذا ما جعلني أقبل على قصص توما الخوري. في فترتنا هذه شغلتنا نظريات الوجود والقلق والانهماك بالأنا والآخرين متماسين على السطح، متنائين في الغور، فغفلنا عن الكثير مما هو ترابي، ومباشر، وعنيد، وباق، ينضج دوماً بجمال لا عقلاني، ويؤكد على حياة غرائزها الايجابية أهم من ثرثراتها المقعدة. وفي هذه القصص بعض من ذلك. فالداخل إلى هذه المجموعة، كالداخل إلى قاعة من قاعات الصور. وهي ليست صور المشهورين، ولا صور الحسان. ولا صور صانعي الحركات، ومسيري التاريخ. انها صور المغمورين المنسيين الذين نراهم فجأة رؤية واضحة، فنضطر إلى الاعتراف بحقيقتهم. انهم صانعو الحياة. لهم تطلع الشمس، وتنضج الفواكه، وتسير السيارات والقاطرات، وتغني الزيزان، ويقرص النحل، ويقدم الليل مع المطر. لن يصيب المفكرون من حياتهم إلا الحواف. المفكرون يعشقون النظريات ويقلقون، ويعيشون في خلسة من النظريات والقلق.

أما هؤلاء، فلا يعرفون النظريات ولا القلق: انهم يعيشون الواقع والوهم بعنف بريء. ويمرون بنظريات الدنيا كلها ولا يقولون لها حتى: «صباح الخير». وهم رغم ذلك صانعو الحياة.

١٩٦١

الرواية العربية والموضوع الكبير

لم يعرف العالم العربي يوماً مثل هذا العدد الكبير من الكتاب، وان يكن الكثيرون منهم كتاباً لا وجه لهم. وأغلب الظن أن ما يكتب اليوم من شعر ونثر يزيد عما كان يكتب في أي فترة من فترات التاريخ العربي. ولئن يكن المستوى في بعض الحالات رفيعاً، خليقاً بأمة ناهضة، فانه يكاد يكون معدوماً في معظم الحالات. فبين قطب البلاغة الكلاسيكية التي ما زالت عزيزة على المتمسكين بالاسلوب «القديم» وقطب الهذر السقيم الذي لا يخلو منه أي عصر، نجد الجزء الأكبر مما يكتب بالعربية اليوم، مراهقاً، تافهاً، لا عضل له ولا عصب. ولئن تتواتر أحياناً اسماء الروائيين فان المتمعن في مطولاتهم ليدهش حين يراهم ينتسبون خيالاً وهدفاً الى ما هو سوقي ومبتذل في مطولات المجلات القصصية المصورة في الغرب حيث يتقاسم الابطال الفضيلة والرذيلة على السواء، وينتهجون الطريق الى الأولى عن طريق الثانية. لقد ظهرت في السنوات الأخيرة روايات كثيرة يبدو ان مؤلفيها يبتدعونها بسرعة وتداعي أحلام النهار.

ففي رد الفعل الذي طرأ على الصحافة بعد شيخوخة الرعيل الأول من كبار الكتاب أو موتهم، تمثلت الرغبة في مجاراة روح العصر في آلاف الصفحات التي راحت المطابع تقذفها حاملة أدب التسلية، أدب التمويه على الحياة ودواخل النفس، ارضاء لجماهير القراء من انصاف الاميين الذين تعاظم عددهم في الاقطار العربية بانتشار التعليم. ولست أريد أن اعدد اسماء مثل هؤلاء «الروائيين»: فهم يُقرأون على نطاق واسع، لهم، بين النساء على الأخص، معجبون يلتهمون حلوياتهم السخية. ولكنني لا أتردد في القول بأن هذه الروايات عديدة، طويلة، مخدرة، لها من صلابة الفكر والخيال ما للهلام من صلابة. لها من العلاقة بالمجتمع ما للمريخ به من علاقة.

قبل بضع سنوات كتبت آنسة لبنانية، هي ليلى بعلبكي، رواية طويلة متقطعة، متناثرة الاجزاء، عنوانها «أنا أحيا». وقد لاقت هذه الرواية رواجاً كبيراً كانت اهلاً له.

ووضعت مؤلفتها الشابة تحت أضواء ساطعة من الصحافة واستطلاع الجماهير: ذلك لأن بطلة الرواية الصبية لها من الجرأة أن تقول بصراحة انها تريد ان تحيا وأن تحب في عالم ينهشه الحقد وتقطع أوصاله السياسة. كانت المؤلفة في التاسعة عشرة من عمرها عندما كتبت قصتها هذه سراً، مخفية الأمر عن والديها. وجاءت القصة غضة عفوية، فيها غنائية لفظية رائعة تدنيها من غنائية الشعر، وتعوض عن التجزّؤ الظاهر في حركة الرواية وخطتها. ولو اختصرتها المؤلفة الى نصفها أو ثلثيها لقلت انها حققت، بضربة واحدة، ما لم تحققه معظم أقلام الذين سبقوها الى الفن الروائي في لبنان. غير ان المهم هو انها استطاعت ان تتخطى الحذلقة، وتتخطى المواقف المفتعلة، وتتخطى الخوف من اللغة أو عليها، وان تكتب رواية أشدّ نضجاً –تقنية ومحتوى– من روايات معظم الذين سبقوها في لبنان. لقد استطاعت أن تفصح عن حاجة حقيقية ببراءة لم يفسدها التهويل وادعاء التفلسف.

في هذا كله أرى حقيقة رمزية، تتضح فيما فعلته ليلى بعلبكي في روايتها الثانية «الآلهة الممسوخة». لقد قامت قائمة البعض على رواية تكتبها فتاة فتوقف النفَس دهشة في حلوق القراء، فلما صدرت «الآلهة الممسوخة» جاؤوها بقسوة وفظاظة. وهذه الرواية من حيث الشكل أفضل من سابقتها بكثير: فان لها مخططاً صارماً، والفعل فيها مسير ببراعة وتيقظ. غير انها أقل نضارة وغنى وحيوية عن سابقتها، وتوترها العاطفي الذي تحققه المؤلفة باستخدام لغة مشحونة وكنايات مركزة أليمة، انما هو توتر مضطرب. والغريب ان النقاد المغضبين هاجموا ما هو في رأيي أجمل ما في الكتاب: لغته واسلوبه. في حين أن خطأ التكوين فيه هو في الاساس منه: الموضوع. فالفتاة التي يأخذها استاذ متزوج الى احدى علب الليل المعتمة قد تعد هذا حادثاً أشبه بطامات التاريخ الكبرى أو وقائعه الحاسمة، غير ان القارئ لن يرى فيه، مهما تهيأ للتعاطف مع الصبية المسكينة، حادثاً يتحمل لغة الطامات والوقائع. وهنا منشأ اضطراب القصة وخيبتنا فيها.

هنا اذن النقص البيّن في الرواية العربية المعاصرة: خلوها من «الموضوع الكبير». والموضوع الكبير، في كل فن متكامل، هو في النهاية موضوع مأساوي. انه الموضوع المنبثق عن حسّ الانسان المأساوي بالحياة. لعل آداب الغرب، من مآسي ايسلخس الى روايات وليم فوكنر، هي التي توحي لنا بمثل هذا الرأي. ولكن هل تستطيع الرواية العربية إلاّ أن تكون استمراراً للرواية الأوروبية؟ بل ان الفن الروائي الذي نعرفه اليوم هو فن أوروبي. قد تكون له جذور في «ألف ليلة وليلة»، كما قد تكون له جذور في التوراة والأناجيل، ولكن تطوره من روايات الرومانس، (ولهذه أيضاً جذور في القصة العربية القديمة،

ولا ريب) إلى روايات دوستويفسكي وجيمس جويس وفوكنر انما هو تطور في خط واحد هو خط المأساة. والمأساة هنا هي المأساة التي عرفها ارسطو: انها تصوير للفرد وهو يجابه القوى الكبرى، مهما لبست هذه القوى من أقنعة. انها تصوير للشخصية الانسانية ضمن اطار الحدث. والحدث وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسمو الانساني والموت عن اختيار لا عن مصادفة. في روايات الرومانس، يخرج الفارس الى متاهات الحياة ليحارب الشر دفاعاً عن الفضيلة. وخروجه هذا انما هو بحث ومخاطرة ومجابهة، تعين في النهاية شخصيته. وحين تطورت الرواية، أصبح البحث لا في الغابات والجبال والاصقاع النائية، بل في متاهات المجتمع، متاهات المدينة. وفي عصرنا هذا تحول البحث الى متاهة هي رمز للمتاهات الأخرى: متاهة النفس والدماغ والوعي واللاوعي. وفي هذا البحث دائماً مجابهة تتحقق على شفا المأساة.

من هذا كله لا أرى إلاّ القليل في روايتنا العربية المعاصرة. فالرواية لدينا ما زالت لا تؤخذ مأخذ الجد من الروائي، وما زال طابعها الأوضح طابع اللعبة والتسلية. وكثيراً ما يعتبر القاص لدينا «ناجحاً» إذا استطاع تحقيق هذه التسلية على نحو أولي يتجنب تعقيد التقنية التي هي العامل الكبير في بناء الرواية المثلى.

وهنا أيضاً نجد أن الرواية الاوروبية تنمو وتتجدد بنمو وتجديد المحاولات الاسلوبية. في كل رواية عظيمة يتناول الفنان اللغة كمادة رخصة حية ويسعى في تطويعها لادراكه الحياة وحسه بها. الألفاظ، الجمل، زاوية النظر، الحوار، المونولوغ الداخلي، كلها وسائل تقنية لتحقيق الاسلوب الذى يدرك به الروائي هدفه. لعل «زقاق المدق» لنجيب محفوظ، و «يوميات نائب في الارياف» لتوفيق الحكيم هما الروايتان اللتان تدلان على وعي بعض هذه الامور، مما يجعلها على قدمها، من أفضل ما انتج الادب الروائي العربي المعاصر حتى أواسط الخمسينات[1].

* * *

(١) بعد كتابة هذا المقال صدرت في القاهرة رواية تحقق بعض ما أبحث عنه هنا. هي «**الرجل الذي فقد ظله**». لفتحي غانم. وقد قام بترجمة لها موفقة إلى الانكليزية الروائي الانكليزي دزموند ستيوارت. وفي أواخر عام ١٩٦٦ نشرت مجلة «**حوار**» رواية كاملة للأديب السوداني الطيب صالح بعنوان «**موسم الهجرة إلى الشمال**». لعلها أروع رواية قرأتها في اللغة العربية. لا أستطيع هنا إلاّ هذه الإشارة العابرة إليها. ولكن لا بد من القول أن الطيب صالح قد حقق دفعة واحدة ما لم يحققه. في رأيي. روائي في أدبنا الحديث: عمقاً. وتركيباً. واحتداماً. «موسم الهجرة إلى الشمال» تجمع بين مشكلات الشخصية والزمن والوهم والواقع على نحو متراص جارف بحثنا عنه طويلاً ولم نجده يتحقق إلاّ أخيراً على يد الطيب صالح وأي تحقيق. غنائي وعنيف!

«هل تعرف ما هو أقصر الطرق الى كتابة مسرحية رديئة؟» يسأل الناقد المسرحي الانكليزي كينث تاينان في كتابه «ستار». فيجيب: «انه الابتداء بموضوع كبير» أو «هدف عظيم» على أمل ان ينتج هذا في النهاية المشتقات الضرورية–كالشخصية والحوار... الويل للذي يسيء فهم طبيعة الدراما ويفترض بأن التجريد يخلق الانسان».

لنا هنا أن نستبدل كلمة مسرحية برواية لنجد أن هذا الكلام ينطبق عليها أيضاً. «فالتجريد لا يخلق الانسان». والتفكير في الموضوع الكبير قد يبقى تفلسفاً (هذا اذا كان فيه عمق واصالة) لن يدنيه بالضرورة من فكرة الرواية في كثير أو قليل. والروائي الذي يبدأ من التجريد ثم يحاول خلق الشخصيات التي تمثل هذا أو ذاك من أوجه فكرته المجردة، كمن يضع العربة أمام الحصان. يقول تاينان ان مؤلفاً كهذا لعله يكتب في يومياته شيئاً من هذا القبيل:

«حاولت أن أختار الموضوع المناسب. بقيت حائراً بين المواضيع التالية– «فلسفة السلطة»، «وحدة الناس»، «التفريق العنصري»، «القنبلة الهيدروجينية» «الثورة».

«هذه كلها مواضيع جوهرية ولن يستطيع أصدقائي أن يتهموني بأنني أتغاضى عن أزمات العصر. لقد حددت موقفي تجاه هذه المواضيع، ولم يبق سوى روتين إملاء الفراغات–الحوار والشخصيات. ولكن أي موضوع من هذه المواضيع الخمسة يجب أن أختار؟ سوف أخرج للنزهة في الحدائق لافكر...».

لا ريب أن تفكيراً كهذا لن يؤدي إلاّ الى رواية رديئة، لأنه يتخطى الاشخاص الذين لا توجد الرواية إلاّ بقيامهم على أقدامهم، ولأنه قد يدفع الكاتب الى تجاهل الاشياء «الصغيرة»، و«توافه» الحياة الحقيقية، والأناس «الصغار» الذين يحيطون به ويكونون مجتمعه وثورته وسلطته عن وعي أو غير وعي، في سبيل ملاحقة التفاصيل المنطقية لفكرته الكبيرة. كثيراً ما تكون هذه «الصغائر» هي السبيل الى «الحدث» و«الشخصية»، لانها تبتنيهما من الداخل. وإذا تنامت الشخصيات من الداخل فان «أزمات الانسان المعاصر» يتنامى تصويرها من ورائها وخلالها. وهكذا يكون الروائي قد أتى موضوعه الكبير تجسيداً متصلاً بامكان الواقع نتيجة لخلق الاشخاص، لا تجريداً يفرض علينا الاشخاص في حضور شبحي يضعف الحديث ويفتعله، ويتركنا غير مقتنعين خيالاً، وغير مكتفين فكراً.

رواية دستويسفسكي الهائلة «الابالسة» (أو «الممسوسون») خير مثل على هذا كله. انها أهم ما يجب أن يقرأه ويدرسه روائيونا اليوم.

* * *

فترتنا الراهنة، في العالم العربي، فترة دينامية. لم يتململ ويتطلع العرب منذ حوالى ألف سنة كما يتململون الآن ويتطلعون. وقد انتقلوا في ربع قرن من الزمان من سكونية سادرة إلى حركة نشطة هادرة. غير أننا يجب أن نعترف أيضاً أن هذه الفترة، روحياً، فترة مقلقة، مضطربة التوازن. ولعل المفكر في كل عصر من عصور النمو الاقتصادي، غريب صعب الاندماج. وحيثما ينتعش التاجر ورب العمل، قد ينتعش صاحب الفندق ومغني الملهى، ولكن قد لا ينتعش المفكر بالضرورة.

وفترتنا هذه من الناحية السياسية، فترة دينامية قلقة أيضاً. تكاثر وتوالد في الأحزاب، سراً وجهراً، دون أن يتمتع أي منها بقوة أو سلطة. والسلطة أصبحت أميل إلى أن تكون ميزة الأفراد لا ميزة المؤسسات المنظمة. وبقدر ما تستثني الأحزاب بعضها بعضاً، هكذا يستثني الأفراد بعضهم بعضاً، ويتهم بعضهم بعضاً. والتهم عنيفة، لا هوادة فيها ولا تسامح، ولا تقل عن أقصى ما يمكن لانسان أن يتهم به أخاه وابن عمه. والمنتهيات التي يتشبث بها الأفراد والمنظمات، هي آفة الفكر: انها محاولة الكبت ومنع الرؤيا وفرض الصمت. والجماهير قد تأرجح بفعل هذه العملية يمناً ويسرة، ولكن اذا انغمر الكتاب والفنانون والمبدعون في هـذه الكتلة المتأرجحة، فقد تنازلوا عن حقهم في الرأي وواجبهم تجاه المجتمع، واصبح «ابداعهم» ترديداً ودعوة، لا فتحاً للرؤى وانطلاقاً نحو الأسمى من غايات الانسان.

غيرأن الرواية العربية حتى الآن لم تتأثر بهذه الدينامية، وهذا التأرجح والفوران. فهي لا تعطينا رؤية خاصة لوضع اجتماعي خاص كان يجب أن يثير القاص ويلهمه. فهي اذن، كما أراها، قد قصرت على الصعيد الفردي كما قصرت على الصعيد الجماعي. لست أعرف رواية تتصل جذوراً وفروعاً، رمزاً وتجسيداً، بالتجربة الكيانية الضخمة التي نمر بها اليوم. لقد حاول مطاع صفدي ذلك في رواية له صدرت عام ١٩٦٠ هي «جيل القدر». فأراد أن يقيم فيها جسراً بين خضم من الأفكار السياسية المسبقة وبين حياة أشخاص يحاولون التوفيق بين النضال السياسي والحرية الجنسية والوجودية – غير أن الأخيرة كانت أقرب بمفهومها إلى المفهوم السينمائي الحلمي المفصول عن جذور الامكان والواقع. وكانت النتيجة ركاماً غير متماسك يعتمد على المبالغات الملودرامية والنص المباشر، فلم يفلح في عكس حياة العنف والتوق والخوف والتغيير التي نحياها الآن. إلا أن محاولة المؤلف كانت في مكانها. وان أخفق أولاً، فلعله لن يخفق ثانياً أو ثالثاً.

* * *

أكبر مأساة عرفناها في فترتنا المضطربة هذه نكبة فلسطين. واستقصاء أثر النكبة في الأدب، أمر هام جداً كلما استعرضنا النتاج العربي في السنين الأخيرة. فقد تركت النكبة أثراً، ما زال مستمراً، يمكن أن نتبينه -- اذا بسطنا الأمر جداً -- في ناحيتين اثنتين. هما الناحية الفيزيائية، والناحية النفسية. وكلتا الناحيتين متصلة بالأخرى بالطبع وتفعل فيها وتنفعل بها. ولكن الأدب كثيراً ما يصور إحداهما دون الأخرى، فيترتب علينا حينئذ أن نكتشف الروابط بين الناحيتين. فأدبنا في هذه الفترة، قصة كان أم شعراً، شديد التأثر بالنكبة في شتى أشكالها ومعانيها. ولكن التأثر قد يكون بادياً من الناحية النفسية أكثر مما هو باد من الناحية الفيزيائية. فالقصيدة مثلاً قد لا تدور حول موضوع اللاجئين، أو النزوح، أو العودة، أو البطولة، أو الاستشهاد، أو المأساة المتعلقة مباشرة بأي وجه من أوجه النكبة، ولكنها في جوها وأبعادها، وجذورها، نتيجة حقيقية لمناخ النكبة وعالمها النفسي. وقد قلتها سابقاً، وأقولها الآن، إن حركة التجديد في الأدب المعاصر، والرموز والأساطير التي جعل الأدباء يشحنون بها ما يكتبون، انما هي من فعل النكبة. والنكبة ستبقى تثير العوامل النفسية وتنشطها في الخلق، بكل ما ينطوي عليه ذلك من تأزم وتمرد وثورة وسعي، مما جعلنا نراه منذ عام ١٩٤٨.

غير أن الذي نراه هو أن الشعر وهو الوسيلة التي جاءت تعبر تعبيراً مباشراً عن النكبة، وعجزت عنها الرواية الطويلة. ومع أن بعض كتاب القصة القصيرة أفلحوا في تصوير بعض أوجهها، غير أننا ما زلنا في انتظار الروايات التي تجسد العنف والتضحية والمأساة كما تجسد مثلاً رواية تولستوي «الحرب والسلام» غزوة نابليون لروسيا عام ١٨١٢ بكل فظائعها.

نحن ما زلنا بالطبع في طور المعاناة التي قد تستثير قوى الابداع فينا ولكنها لا تطلقها إلى آخر مداها. ولعل ما حدث للرواية الروسية يجب أن يحدث للرواية عندنا. فقد استمر الفن الروائي ينمو ويتطور في روسيا طوال الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر إلى أن أصبح في مستطاع اديب من أدبائهم أن يكتب رواية «كالحرب والسلام»: وبين كتابة الرواية وموضوع احداثها أكثر من نصف قرن من الزمان. فالشعر فن من فنوننا الناضجة. ولنا أن نذلله وسيلة للتعبير الآني، غير أن الرواية ما زلنا بحاجة إلى اتقانها وانضاجها، قبل أن نفلح في تحميلها موضوعنا الكبير. ولكن يجب ألا ننتظر. يجب أن نحاول، ونجدد المحاولة.

ثلاث روايات[1] صدرت بين ١٩٥٨ و ١٩٦٥ أتت بهذه المحاولة الضرورية، هي «ستة أيام» لحليم بركات، و«رجال في الشمس» لغسان كنفاني، و«بنفسجة للعائد» لايليانا صنبر. في الأولى والأخيرة تصوير لوقوع الانهيار شيئاً فشيئاً، ومجابهة الأفراد البطولية لقوى شريرة تتضخم ازاءهم على نحو يكاد يكون شبيهاً بالأسطورة. كلتاهما تتحرك بسرعة وحتمية واعية ضمن دائرة محدودة -- دير القمر في «ستة أيام»، وبلدة بحرية في الجليل في «بنفسجة للعائد». فتصبح المدينة الصغيرة رمزاً لبلد بأكمله. أما «رجال في الشمس» فتجعل من الفلسطينيين الثلاثة المحصورين في خزان السيارة اللاهب بشمس البادية بين البصرة والكويت، رمزاً لا ينسى للفلسطينيين المعذبين بعد النكبة: واذا نحن ازاء الدقائق العاتية التي تغفل عنها التعميمات الباهتة. وبتخصص الرعب، وتفرده، تبرز النكبة حادة التقاطيع من جديد، وتثير فينا الغضب وارادة الفعل.

هذه الروايات الثلاث، رغم قصرها، وصغر رقعتها، وتفاوتها قيمة وفناً، أضعها في مقدمة المحاولات الجادة لتصدي الرواية العربية للموضوع الكبير.

* * *

اذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة، من ناحية، وأن تفعل فعلاً ديناميا في حياة الفرد والجماعة من ناحية أخرى، فلا بد لها، فيما أرى، أن تنشط كعمل فني على مستويين اثنين هما:

أولاً، مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع .. الخ).

ثانياً، مستوى الأسطورة.

والمستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر، بل أن المستوى الأول (الظاهر) حيث يحاول الروائي اعادة خلق الواقع في شكل متنام متكامل، قد لا يتحقق بنجاح نفسياً، الا بتحقيق المستوى الأسطوري المضمن.

كلا المستويين، بالطبع، لا يمكن ايجاده بمجرد القصد والتصميم. وميزة الكاتب الكبير هي أن كليهما يتحقق بين يدية على نحو يقارب العفوي، وعندها يعطي المستوى الأسطوري الرواية نفاذها السحري وقدرتها الغامضة على الفعل الدائم في النفس والمجتمع.

---

(١) روايتي بالانكليزية «**صيادون في شارع ضيق**» تدور حول الموضوع نفسه. وقد نُشرت في لندن عام ١٩٦٠. راجع «**الفترة الحرجة**» لرياض نجيب الريس. **صفحة ٩٣** -- ١٠٧.

غير أن الرواية –كأي عمل فني– يجب أن تنجح أولاً على مستواها الظاهر قبل أن نسمح لأنفسنا بالتغلغل إلى أطوائها الضمنية. فالمعنى الأسطوري يكون غير وارد في عمل لم يتكامل بناؤه الخارجي إلى الحد الذي يبرر المنطويات الأسطورية التي لا نعيها عادة بوضوح.

لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسي على الأعمال الروائية والمسرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف، التي ينسج خيوطها الروائي باطالة وتعقيد، يمكن اعادته في النهاية إلى أصول نجدها في الأساطير، التي ابتدعها الانسان في أول يقظته الفكرية كوسيلة لادراك الحياة، سواء في العراق القديم، أو سوريا، أو مصر، أو اليونان. وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب الممتازة كثيراً ما يعتمد، ولو دون حس من الكاتب أحياناً، على هذه الأسطورة أو تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد. فاذا كانت الأسطورة موجودة في الرواية، على نحو غامض ما، فان الرواية تفعل في أنفسنا لأنها تستثير شخصيات الأساطير الكامنة في لا وعي الانسانية كلها.

ونتيجة لذلك، فإن الكاتب الذي يستطيع أن يوجد جواً وبناء وحدثاً تتماسك فيما بينها، وفي الوقت نفسه ينبش الأسطورة الكامنة في أذهاننا، فانه في الواقع ينبش عاطفة أو حساً عنيفاً خفياً فينا – وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على أكثر من مستوى واحد، ونشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهراً وضمناً معاً.

١٩٦١

١٩٦٦

جورج اورويل والانسان المهدد

«الحرية هي حرية القول إن اثنين زائداً اثنين تساوي أربعة. إذا سلّمنا بذلك، فإن البقية تتبع».

هذه عبارة يخطّها ونستون سميث، بطل رواية جورج اورويل «١٩٨٤»، في مفكرته. وهي العبارة التي يقرأها فيما بعد جواسيس «الأخ الأكبر» ليجدوا فيها دليلاً على أن ونستون سميث يقترف باستمرار ما يسمونه «جريمة فكر». وجريمة الفكر، في عالم «١٩٨٤» أخطر الجرائم، وقد أقيم جهاز كامل لوقاية المجتمع منها هو جهاز «شرطة الفكر». ولسوف يرى ونستون نفسه ملقى على آلة التعذيب، بين يدي اوبراين الذي يقول له: «أأخبرك لماذا جئنا بك هنا! لشفائك! لإرجاع صحة العقل إليك!... نحن لا تهمّنا الجرائم الحمقاء التي ارتكبتها. فالحزب لا يهمّه العمل المكشوف: الفكر هو كل همنا. اننا لا نحطم أعداءنا فحسب. اننا نغيرهم»، وهذا ما يتحقق آخر الأمر. سيجد ونستون نفسه يقول:

٢ + ٢ = ٥

إذا فقدت الحرية لقول الحقيقة البديهية التي تترتب عليها الحقائق اللاحقة، إذا أنكر حق المرء في متابعة الفكرة الواحدة منطقياً، وجورج اورويل يرينا في «١٩٨٤»، أن ذلك هو ما ينكره أصحاب السيطرة في «الحزب»، فان بالامكان ليّ الدماغ وجعله يعتقد أن اثنين زائداً اثنين تساوي خمسة، أو ثلاثة، حسب حاجة الساعة. وهذا بالطبع لا يتم إلاّ عندما يستطيع المهيمنون أن يعكسوا كل شيء: الحقائق، والقيم، والغرائز، والعقل. وقد هيأوا تحقيقاً لذلك طريقة «كلامية» أو «منطقية» تسمى «ازدواج التفكير» (double think) وهي من أسرار قوة الحزب. وقد عرّف اورويل ازدواج التفكير كما يلي:

«أن تعلم ولا تعلم، أن تحس بالصدق التام وأنت تنطق بأكاذيب دقيقة التلفيق، أن ترى في الوقت الواحد رأيين يمحو كلاهما الآخر، وأنت تعلم بأنهما متناقضان ومع ذلك تؤمن بكليهما، أن تستخدم المنطق ضد المنطق، أن تلغي عنك بالأخلاق في حين انك تدعيها، أن تعتقد بأن الديمقراطية مستحيلة وان «الحزب» هو القيّم على الديمقراطية، أن تنسى كل ما كان من الضروري نسيانه، وأن تستحضره في الذاكرة في اللحظة التي تطرأ إليه حاجة، وأن تنساه في الحال ثانية. وفوق ذلك كله أن تطبق هذه الطريقة على الطريقة نفسها».

هذه الطريقة «المنطقية» التي يراها اورويل تطبق على التفكير وتفسير الأحداث في عالم المستقبل، هي الكابوس الرهيب الذي كان اورويل يراه في دول الحكم المطلق. فالحكم المطلق، حيث تسيطر فئة صغيرة «داخلية» على الكتل البشرية باسم الشعب والديمقراطية، لا بدّ لـه، في رأي اورويل، من تشويه مستمر مقصود للحقائق والتاريخ. ونحن نجد الاشارة إلى مثل هذا التشويه في الكثير مما كتب من مقالات قبل أن يصوّره في شكله النهائي المرعب في يوطوبية[1] «١٩٨٤». وهو يعطي، في مقالاته التي كتبها في فترات متفاوتة، أمثلة معينة على ذلك، ذاكراً تشويه الروس، بعد الثورة، تاريخ الثورة نفسها (إذ قلّلوا من شأن تروتسكي وزينوفييف وكامينف وغيرهم من أبطال الثورة، وأقحموا اسم ستالين) ومنع السوفييت ذكر الحلف الذي أبرموه مع الألمان النازيين عام ١٩٣٩، وموقف الشيوعيين من حلفائهم التروتسكيين في الحرب الاسبانية عام ١٩٣٧.

ويبدو أن ما حدث لجورج اورويل في الحرب الاسبانية هذه كان ملهمه الأكبر بعد ذلك في حملته الفكرية المتواصلة على هيمنة أي حزب من الأحزاب على العقل عن طريق تشويه الحقائق، وقلبها أحياناً رأساً على عقب. فبعد ان انخرط في حركة اليسار الانكليزي، صمّم على الاشتراك في الحرب الأهلية الاسبانية، والتحق بوحدة تتألف من التروتسكيين الذين كانوا يقاتلون إلى جانب الشيوعيين. وفي إحدى المعارك العنيفة أصيب برصاصة في عنقه كادت تودي بحياته. وقد وصف في كتابه «إجلالاً لقطالونيه» (Homage to Catalonia) حنقه على الفظائع التي خبرها في تلك الحرب، والخلافات

---

(١) هذه بالطبع يوطوبية معكوسة. فبينما تعني اليوطوبية المدينة المثالية التي يحلم بها الفلاسفة. حيث تتحقق أفضل النظم القانونية والسياسية والاجتماعية. وهي التي سمّاها فلاسفة الاسلام «**المدينة الفاضلة**» وسمّاها القديس اوغسطين «**مدينة الله**». نجد أن مدينة «١٩٨٠» تتحقق فيها أرهب الأنظمة. والله فيها يحل محله «الأخ الأكبر» الذي يراقب الجميع على السواء.

الداخلية الضارية، ولا سيما قسوة الشيوعيين وغدرهم، مما أدّى إلى تحطيم مقاومة أعداء فرانكو. وبلغ بـه الألم والغضب الذروة عندما رأى الشيوعيين فجأة (وهو ما زال ينقه من جرحه) ينقلبون على جماعته، ويرمونها بالخيانة، ويحتلون مكاتبها ويعتقلون قادتها ويقتلون معظمهم، متهمين إياهم بأنهم عملاء فرانكو، وجواسيس الفاشية! ولم ينج بنفسه عبر الحدود إلى فرنسا إلاّ بمشقّة ومرارة.

هذا القلب الفجائي لواقع الأمر كان في رأيه جزءاً من مخطط يتكرر في أشكال متباينة، يستهدف إبقاء القوة في أيد صلبة عاتية، لا يهم أصحابها تغيير الحقائق وتحطيم المبادئ، بقدر ما يهمهم «تغيير التاريخ». وإذا لم يتغير التاريخ في الواقع حسب مشيئتهم، غيّروه قسراً بين أفراد شعبهم، بإعادة كتابة التاريخ حسبما يتفق وهواهم أو حاجتهم، مرفقين ذلك بين الحين والحين بتمثيل مسرحية دامية من المحاكمات والاعترافات والاعدام بالجملة. ذلك ما يسميه اورويل ساخراً «السيطرة على الواقع»، وهي تسمية اخرى لازدواج التفكير.

وقـد كـانت ستيرتـه الأولى على هـذا الموضوع، «مزرعـة الحيوان» (Animal farm) التي فرغ منها في أوائل عام ١٩٤٤. إنها ستيرة رائعة على الثورة الروسية. وهي، رغم قصرها، قصة لا شك في بقائها خالدة جنباً إلى جنب مع «رحلات غلفر» لسويفت، ظاهرها طريف مضحك، وباطنها عميق مريع. إنها قصة ثورة تقوم بها الحيوانات في إحدى المزارع على صاحبها الانسان، بقيادة الخنزيرين «سنودروب» و«نابليون». وإذ تتطور الثورة بعد نجاحها في إقصاء الانسان عن حكمها، يجعل نابليون من صديقه سنودروب، تدريجياً، عدو الثورة الأكبر. ويمسخ بطولاته تدريجياً إلى خيانات وجبن، ويحوّر مبادئ الثورة السبعة بإضافة عبارة وجيزة إلى نهاية كل مبدأ مدوّن، بحيث ينقلب المعنى إلى عكس ما كان عليه. وإذا المبدأ الأخير: «الحيوانات كلها متساوية» يصبح: «الحيوانات كلها متساوية، ولكن بعضها متساو أكثر من بعضها الآخر»! ولكي يثق نابليون من أن بقية الحيوانات «لا تتذكّر» نص المبادئ الأصلي، ولا حقيقة الوقائع التي ابلى فيها سنودروب، يقوم بعملية تطهير علنية. وإذ تتدحرج الرؤوس أمام الجميع، تكيف الرؤوس الباقية نفسها وفق «الحقائق» الجديدة.

لم يستطع اورويل في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية أن يتغاضى عن هذه التسييرة العاتية التي رآها تعمّ دول الحكومات المطلقة أكثر فأكثر. لقد رأى السلطة المطلقة تطبق على العقل شيئاً فشيئاً بغية القضاء على مقاومة الانسان للطغيان. وتجسيداً لرؤيته

مصير الانسان إذا استمرت هذه الحال حتى نتيجتها المنطقية كتب روايته «١٩٨٤» عن العالم في المستقبل القريب. وقد انقسم إلى ثلاث دول كبرى هي اوقيانيا واوراسيا وشرقاسيا. وثلاثتها في حرب دائمة فيما بينها. والبطل ونستون سميث، من مواطني اوقيانيا، ويعمل في «وزارة الحقيقة» التي وظيفتها هي تشويه الحقيقة. فهو وزملاؤه في هذه الوزارة يعيدون كتابة الوقائع الماضية المدوّنة في الأعداد السابقة من جريدة التايمز، فيحرقون الأعداد القديمة ويعيدون طباعتها «مصححة». وفق متطلبات الساعة. ترفع أسماء وتوضع أسماء. ترفع خطب وتوضع خطب. ترفع صور وتوضع صور، حسب مشيئة «الأخ الأكبر» الذي يراقب كل إنسان ولا يراه أي إنسان. ثم توضع الأعداد «المصححة» في المكتبات العامة لمراجعة طلاب التاريخ.

وهذا «الازدواج في التفكير» لا يقتصر على أحداث التاريخ، بل يشمل كل ناحية من نواحي الحياة. وحتى الشعارات واسماء الوزارات هي مليئة به. فالشعارات الكبرى في أوقيانيا التي تضاء بالنيون على عمارة عملاقة في وسط المدينة هي:

الحرب سلام

الحرية عبودية

الجهل قوة

وزارة التلفيق تدعى «وزارة الحقيقة» ووزارة التجسس والتعذيب تدعى «وزارة الحب» ووزارة الحرب تدعى «وزارة السلام». والنساء الصبايا يلبسن زناراً أحمر لمقاومتهن إغراء الجنس ويحملن شارات كتب عليها: «رابطة عداء الجنس». فالحب جريمة، لانه انشغال فردي بالعاطفة عن حاجة المجتمع. وإذا جرؤ أحدهم على كتابة لفظة «أحبك» لا بد أن ينكشف أمره: فعلى الجدران في كل مكان «تلسكرين» لا يمكن اغلاقه يراقب كل فرد أينما كان. ويحصي عليه حركاته حتى في المرحاض، وفي كل مكان زرعت ميكروفونات تسجل على أجهزة في «وزارة الحب» أقوال الناس، حتى ولو كانوا في الحقول وبين أشجار الحدائق!

هذه الرؤية الرهيبة المظلمة يصورها اورويل تصويراً حسياً عنيفاً، مقيماً الحدث على الحدث، والقول على القول، والجدل على الجدل، والرعب على الرعب بدقة وإحاطة، إلى أن يبلغ ببطله المتمرد، سميث، الغرفة رقم ١٠١، في وزارة الحب — حيث الرعب الأكبر، والخيانة الكبرى. هناك تكون السلطة قد محقت الإرادة، وقضت على العقل: ٢ + ٢ تساوي ما تريده هي. لقد انتهى الفكر. وستعترف أنت بكل شيء وفق ما يوحون به إليك، وسيرمونك بالرصاص من الوراء، في مؤخر الرأس، وتموت وملؤك حب للأخ الأكبر...

ثمة صلة غريبة بين «١٩٨٤» و«المحاكمة» لفرانز كافكا: جو اللاعقل، الجنون الطاغي، الملاحقة المستمرة، التعذيب. ولكن بينما يظل الجو الذي يعيش فيه «يوسف ك» جواً غامضاً لا يفسر، ولا يناقش—كابوساً مقيماً بين اليدين، صلداً لا يمكن الجواب عليه، فان الجو الذي يحيط بونستون سميث يناقش، ويثبت بالوثائق والوقائع، ويفسر حتى الاقناع الاخير: انه كابوس مقيم الى الابد، موطد الاركان على منطق القوة، منطق السيطرة على عقول الملايين، عقول البشرية جمعاء.

انها وقفة غضب يقفها اورويل في وجه القوة المطلقة. وقد قال في ذلك أحد النقاد:

«كان أورويل في هجوم مستمر على النفاق الفكري، دفاعاً عن المستضعفين في الارض، لكي يبقى على يقظة الضمير في عالم قارب الاصيل». وقد كتب عدداً من الروايات أبطالها كلهم في شبهه. فما كل رواية من رواياته إلاّ إعادة رمزية لناحية من نواحي حياته وفكره وتمرده. ابطاله يعيشون في وحشة يحاولون التخلص منها بالاتصال بالآخرين، ولكنهم ينتهون الى الخيبة والشعور بأن الآخرين ينصرفون عنهم ويخونونهم. وفي المنطوى دائماً غضب صريح أو مكتوم، ومرارة شديدة الوقع لانها مرارة الذكاء المغلوب على أمره.

ولد جورج أورويل في البنغال عام ١٩٠٣، من أبوين متوسطي الحال. وقد استطاع لذكائه الحصول على منحة دراسية ودخول مدرسة «ايتون» الارستقراطية. وهناك أحس بالهوة الفاصلة بينه وبين الاغنياء، ولازمه هذا الاحساس الطبقي طيلة حياته. وعندما ختم الدراسة في «ايتون» كان بوسعه الحصول على منحة أخرى للدخول في جامعة كمبردج—كما كان منتظراً— غير انه آثر ألاّ يخالط من هم أوفر منه مالاً مرة أخرى، وان يسعى الى تحصيل المال بنفسه. فالتحق بسلك «شرطة الهند الامبراطورية» عام ١٩٢٢، وقضى خمس سنوات من حياته شرطياً في بورما.

وفي بورما، حيث وجد نفسه وسيلة من وسائل الحكم، ومنفذاً للقسر الذي تنطوي عليه علاقة الحاكم الاجنبي بالمحكوم، تبلور في نفسه ذلك الاشمئزاز العميق تجاه السلطة بشتى مظاهرها. وعندما عاد الى وطنه عام ١٩٢٧، «كنت نصف مصمم على التخلي عن تلك الوظيفة، وأول نسمة من هواء انكلترا جعلتني اصمم على ذلك نهائياً: لقد رفضت ان أعود الى ذلك الاستبداد الشرير. غير انني لم أبغِ التخلص من وظيفتي وحدها، بل ما هو أكثر من ذلك بكثير. لقد شعرت أن عليّ أن أتخلص لا من الاستعمار فحسب بل

من كل نوع من أنواع هيمنة الانسان على الانسان. لقد أردت أن اغوص بنفسي –فأنزل الى حيث يعيش المضطهدون، وأكون واحداً منهم، واقف الى جانبهم في وجه الطغاة». (الطريق الى ويغن بيار).

وقد حقق بعض ذلك حين ذهب الى باريس وعاش فيها عيشة المعدم بين المعدمين، وسجل تجاربه في كتابه الأول «معدم في باريس ولندن» ١٩٣٣. ثم انضم الى فئة متطرفة اليسار في حزب العمال البريطانية تعرف بحزب العمال المستقل، وكتب للحزب دراسة اجتماعية عن بلدة عمالية متنكسة هي «ويغن بيار». واشترك في الحرب الاسبانية، وقد كثرت كتاباته، روايات وأبحاثاً، وما كانت سنة ١٩٤٠ حتى كان في طليعة الادباء النقاد الذين ادخلوا السياسة في ميادين الادب ادخالاً عنيفاً.

لقد اقتحم أورويل المعترك السياسي اقتحام المثالي الذي يرفض المساومة على مثله الانسانية أزاء الضرورة الحزبية، أو غيرها من الضرورات. انه لن يتنكر للواقع ولكنه يرفض الممالأة والخداع الفكري من أجل هذا الواقع الذي يشترك فيه «رغبة في دفع العالم في اتجاه معين، وتغيير فكرة الآخرين عن نوع المجتمع الذي يجب عليهم السعي لتحقيقه». ولكنه لم يتزعزع قط عن موقفه من الفرد إزاء الاستبداد واساليب الطغيان. واخطر هذه الاساليب فرض «ازدواج التفكير» على عقول الافراد، الى ان يفقد الانسان الحرية الفكرية، ويرضى بفقدانها. فاذا سلب الفرد هذه الحرية، مهما كانت الطريقة ومهما كانت الغاية، فقد اندفع العالم خطوة أخرى نحو الظلام. والمفزع في ذلك كله هو ان يسخَّر الاديب لمثل هذه الغاية، وهو لا يدري.

في مقاله النقدي الرائع «في بطن الحوت» الذي كتبه دفاعاً عن هنري ميلر ونزعته الذاتية اللاسياسية، يتفحص أورويل تطور النزعات السياسية بين المشاهير من أدباء الانكليز، لكي يضع أدب الثلاثينات اليساري في منظوره التاريخي، ويكشف عن انعدام الرواية الممتازة ضمن صفوف اليسار، وانخداع الشعراء اليساريين بالمنطق الشيوعي. يقول أورويل:

«لقد كان كتاب الثلاثينات كلهم تقريباً (في انكلترا) ينتمون الى الطبقة الوسطى المتحررة الدمثة، وكانوا كلهم شباباً لا يحملون من الحرب الكبرى ذكريات فعالة. وبالنسبة الى أمثالهم كانت الاساليب المطلقية، كالتطهير، والشرطة السرية، والاعدام السريع، والسجن من غير محاكمة، الخ.. من البعد عنهم بحيث لا ترعبهم. وقد استطاعوا أن يقبلوا المطلقية على علاتها لأنهم لم يعرفوا إلاّ الليبرالية. تأمل مثلاً هذه

المقطوعة من قصيدة أودن «اسبانيا»:

الغد للشباب، للشعراء يتفجرون كالقنابل،
للنزهات على ضفاف البحيرة، لأسابيع الوصال الرائع،
في الغد سباقات الدراجات
عبر الضواحي في الامسيات الصائفة. أما اليوم فللكفاح.
اليوم للمزيد المقصود من فرص الموت
للرضا الواعي بالجرم في القتل الضروري:
اليوم انفاق الجهد
على النشرة الضئيلة الفاهية والاجتماع الممل.

«لقد قصد الشاعر بالمقطع الثاني أن يرسم مصغراً ليوم واحد في حياة «عضو طيب من أعضاء الحزب». في الصباح جريمتنا قتل سياسي، ثم فسحة عشر دقائق لخنق تقريع الضمير «البورجوازي»، ثم غداء مستعجل، فعصر كثير الشغل، ومساء للكتابة على الجدران وتوزيع المناشير. جميل جداً. ولكن لاحظ عبارة «القتل الضروري». لن يكتب هذه العبارة إلاّ رجل لا يعرف من القتل سوى الكلمة. أما أنا فلن استطيع الكلام عن القتل بهذه الخفة. لقد اتفق لي أن رأيت جثث العديد من القتلى –ولا أقصد بذلك قتلى الحرب، بل قتلى الاغتيال. ولذا فان لدي بعض الفكرة عن معنى القتل– الرعب، الحقد، الأقرباء ينوحون، التحقيق، الدم، الروائح. القتل، بالنسبة إلي شيء يجب تجنبه. وهو كذلك بالنسبة الى أي انسان عادي. أما أمثال هتلر وستالين فانهم يجدون القتل ضرورياً، غير انهم لا يذيعون على الملأ بلادة حسهم، ولا يسمونه بالقتل: انه «تصفية»، «تطهير»، وغير ذلك من الألفاظ اللطيفة الوقع».

ان أورويل اليساري اذ يقول ذلك، لا ينصح الأديب الخلاق بالابتعاد عن العمل السياسي. بل انه يؤكد ان الأديب لا بد له من نشاط سياسي. ولهذا كانت أزمته المزمنة محاولة التوفيق بين العمل السياسي والفكر الحر. غير انه انتهى إلى أن الماركسية أدت الى مطلقية من السلطة يستحيل على الاديب فيها النجاة من وسائل الحزب التي لا تقبل الجدل، ومن لغة النفاق والازدواج التي تبرر عكس القيم وتحطيم المبادئ الخلقية في سبيل غايات الحزب. «عصرنا هذا عصر سياسي»، يقول اورويل: «الحرب، الفاشية، المعتقلات، عصي الشرطة، القنابل الذرية، الخ.. هذا ما نفكر به كل يوم...» فالاديب لا يستطيع الانصراف عن السياسة لأنها تجابهه كل يوم، وتحتم عليه الولاءات

الجماعية. غير أن هذه الولاءات الجماعية «فيها سم للأدب، ما دام الأدب نتاج الأفراد. وحالما يسمح لها بالتأثير، ولو سلبياً، على الكتابة الابداعية، لن تكون النتيجة التلفيق على الفكر فحسب، بل غيض قوى الابتكار والخلق. ولذا، مهما يفعل الأديب خدمة للحزب، فان عليه الاّ يكتب له أبداً».

فالأديب، كبعض النباتات البرية، لا يزدهر في بيت من زجاج. ورغم ذلك، يقول أورويل: «من السهل على أي ماركسي أن يدلل على أن حرية الفكر (البورجوازية) ما هي إلاّ وهم من الأوهام. ولكن عندما يفرغ من تدليله تبقى حقيقة سيكولوجية واحدة هي أن القوى الابداعية بغير هذه الحرية (البورجوازية) تضمحل وتتلاشى. قد ينشأ في المستقبل أدب مطلق، ولكنه سيختلف عن كل ما يسعنا أن نتصوره الآن. فالأدب كما نعرفه الآن شيء فردي يتطلب امانة ذهنية وحداً أدنى من الرقابة. وينطبق هذا على النثر أكثر مما ينطبق على الشعر. فلعله ليس من قبيل المصادفة ان يكون أفضل أدباء الثلاثينات (فترة الادب الماركسي) شعراء. ان جو الارثوذكسية الفكرية يفسد النثر، ويحطم أكثر من أي فن آخر الرواية التي هي أكثر اشكال الأدب رفضاً للسلطة والقوانين. كم روائياً ممتازاً كان كاثوليكياً؟.. تكاد تكون الرواية فناً بروتستنتياً. انها نتاج الذهن الحر، والفرد المستقل. في المئة والخمسين سنة الأخيرة، لم تمحل فترة من النثر البعيد الخيال كما أمحل عقد الثلاثينات... لقد كانت فترة الشيوعيين وأشباه الشيوعيين من الادباء، فترة التسميات، والشعارات، والمراوغات. في أسوأ الحالات كان ينتظر من الكاتب أن يسجن نفسه في قفص صغير من الأكاذيب والامساك الفكري، وفي أفضلها كان المرء يفرض على ذهنه ضرباً من الرقابة التلقائية (اذ يقول لنفسه: أيصح أن أقول هذا؟ هل فيه ما يناصر الفاشية؟). ان كتابة الروايات الممتازة في مثل هذا الجو يكاد يكون أمراً مستحيلاً. فالروايات الممتازة لا يكتبها المشتبهون بكل مروق، ولا الذين يخزهم الضمير لتردهم ومروقهم. ان الروايات الممتازة يكتبها اناس غير خائفين».

لقد كان أورويل أديباً «ملتزماً». ولربما فاق أكثر الملتزمين بنشاطه الحزبي، واشتراكه في القتال من أجل المبادئ الحزبية، وبالحاحه المستمر على أن الاديب لا يستطيع أن يدير ظهره الى الصراع السياسي. غير أن التزامه، وهو ظاهر في كل ما كتب من نقد ورواية، بلغ به الى عكس ما كان اليساريون يتوقعون. فبينما هم يريدون أن يؤكدوا على ان الفكر اليساري، ولا سيما الماركسي، يهيئ الجهاز اللازم لكل أنواع النشاط الذهني والخيالي، يذهب هو الى التأكيد على أن «الخضوع ذاتياً للتنظيم الحزبي، أو حتى الايديولوجية التي تنص عليها فئة ما، معناه انك تحطم نفسك كأديب». وهو يعترف بان هذا إشكال مؤلم

«لاننا نرى ضرورة الانخراط في السياسة ونحن نرى، في الوقت نفسه، انها شيء موبوء يحط من كرامة النفس».

لعل المقال الذي بلور موقفه النهائي، والذي نرى فيه البذرة التي انماها بعد ذلك بثلاث سنوات في روايته «١٩٨٤»، هو المقال الذي كتبه في أواخر ١٩٤٥ وأوائل ١٩٤٦، أيام كانت روسيا موضع اعجاب الكثيرين من مفكري الانكليز، وقد خرج الحلفاء مظفرين من الحرب. وعنوان المقال «منع الأدب». لقد توصل في هذا المقال الطويل الى تحديد لأزمتيه الذهنية والمادية كمفكر وكاتب، حين عين قطبي الرحى في مسألة السيطرة على الانسان فكرياً ومادياً. فهو يقول: «ان فكرة الحرية الذهنية في عصرنا هذا هي فريسة الهجمات من ناحيتين اثنتين. في الطرف الواحد هناك أعداؤها النظريون، دعاة المطلقية (المعجبون بروسيا)، وفي الطرف الآخر هناك أعداؤها العمليون المباشرون، الاحتكار والبورقراطية (المتمثلان في الحكومة وأصحاب المصالح الكبرى، والجرائد وشركات الأفلام، ومحطات الاذاعة والتلفزيون)». ويرى ان استقلال الاديب أو الفنان تقاومه قوى اقتصادية بسبب الفئة الثانية، ويقاومه كذلك —وهو الأدهى والأمر— نفر من المفكرين اليساريين كان يجب أن يكونوا هم حماة له. وهؤلاء المفكرون هم موضوع بحثه، لأن حصيلة فكرهم هي وأد الفكر، ووأد الخلق، والاسراع في القضاء على الحضارة الاوروبية. فقد غدا من صفات العصر ان المتمردين على الوضع القائم هم متمردون أيضاً على فكرة الحيثية الفردية. انهم يتهمون كل من يرفض بيع آرائه رخيصاً في كل سوق بأنه منغلق في برج عاجي، بأنه يبهرج بشخصيته، بأنه يقاوم تيار التاريخ الذي لا محيد عنه. «فالشيوعي كالكاثوليكي، يزعم ان (الحقيقة) قد انزلت، وان المارق يعرف (الحقيقة) سراً ولكنه يقاومها لأغراض في نفسه. وفي الادب الشيوعي يُقنَّع الهجوم على الحرية الفكرية بلغة خطابية تستعمل الفاظاً كـ (الفردية البتي بورجوازية)، و (أوهام القرن التاسع عشر الليبرالية)... والتهجمات المألوفة على ما يسمى (بالهروبية) و (الفردية) و (الرومنطيقية) ما هي إلاّ وسيلة كلامية تستهدف عكس حقائق التاريخ وتشويهها».

فالدولة المطلقة، في رأي اورويل، لا تستخدم التلفيق المنظم كمجرد وسيلة مؤقتة في مرحلة انتقالية، لأن هذا التلفيق جزء لا يتجزأ من المطلقية، وهو أمر لا بد أن يستمر حتى ولو تخلت الدولة عن المعتقلات والشرطة السرية. فالتاريخ، من وجهة نظر المطلقية، شيء يُصنع لا شيء يتعلمه الانسان. والدول المطلقة هي في الواقع ثيوقراطية، ولا بد لطبقتها الحاكمة من أن تبدو في أعين اتباعها معصومة عن كل خطأ. وبما أن لا عصمة للانسان عن الخطأ، فمن الضروري بين الحين والآخر اعادة تنظيم حوادث

الماضي للبرهنة على ان هذا الخطأ أو ذاك لم يرتكب، أو أن هناك نصراً موهوماً قد تحقق. وهذا الموقف الفكري يتطلب من كل من يكتب، سواء أكان أديباً أم صحفياً، أن يتغيَّر مع تغير كل سياسة تتخبط فيها المطلقية. ولكن الأديب لا يستطيع إلاّ أن يكون صادقاً لمعرفته وتجربته، وهو يحاول واعياً أو غير واع التأثير على معاصريه بتسجيل هذه التجربة الذاتية. وإذا طلب اليه أن يكذّب هذه التجربة، ويموه على مشاعره (مهدَّداً باللعنة والحرمان ومنع كتبه)، فهو قد حرم الحرية، وحرم بالتالي قوة الاقناع، وقوة الايمان. ولن تكون النتيجة إلاّ العقم واليباب. فيقول أورويل: كم كتاباً يستحق القراءة خلّفه لنا العهد النازي في المانيا؟ أو العهد الفاشي في ايطاليا؟ أو العهد الستاليني في روسيا؟ ان النظرة المطلقية تناقض الاشكال الادبية كلها، ومعظم الفنون. فما هذه الأخيرة إلاّ نتاج الثقافة الانسانية الليبرالية التي عرفتها أوروبا منذ عهد النهضة، وبانتائها يحتضر الفن الادبي ويموت.

* * *

قليل من الكتاب من جعل من حرية الفكر موضوعاً ملازماً ملحاً طوال سنين متعاقبة من حياته كاورويل. لقد كان من اولئك الذين تعذبهم عبقريتهم إذ تفتح لهم مصاريع رؤية انسانية بعيدة، فيطلون منها على الظلم والرعب. وقد استمرت به هذه الرؤية حتى كتب أرعب يوطوبية في الأدب الانكليزي: «١٩٨٤». لقد أراد ان يقف مع المستضعفين في وجه الطغاة، وفي وقفته تلك وجد أن الطغاة لا يسلطون مجرد سيف مادي على رؤوس العباد، بل يسلطون سيفاً غير مرئي أرهب منه على عقل الانسان. ولم يكن له إلاّ أن يتشاءم ويرى العالم ينحدر الى نوع من الحكم الكلي المطلق، حيث تفرض الهيمنة النهائية عن طريق مسخ اللغة، وخنق الرأي الشخصي، وباستخدام أجهزة التجسس، والاخبار، واثارة الكره، الى أن يضحي كل فرد امّعة ومخبراً على ذويه وخائناً لمحبيه، وتتحول اللغة من وسيلة للفكر اللامحدود الى ما يسميه «نيوسبيك»، وهي اللغة الجديدة التي يستحيل فيها التفكير بأي هرطقة ضد الحزب:

«كان الهدف، اذا ما تم استعمال «اللغة الجديدة» نهائياً، ونسي الناس اللغة القديمة، ان يستحيل على المرء أن يفكر بأي خاطر هرطقي -أي بأي خروج على مبادئ السياسة الموضوعة- بقدر ما يعتمد التفكير على الالفاظ... مثلاً: كلمة حر كانت ما تزال موجودة في (اللغة الجديدة)، ولكن لم يكن بالامكان استعمالها إلاّ في قول كهذا: (هذا الكلب حر من القمل)، أو (هذا الحقل حر من الاعشاب). لم يكن بالامكان

استعمالها بمعناها القديم (حر سياسياً) أو (حر فكرياً)، لأن الحرية السياسية والفكرية لم تعودا في قيد الوجود كفكرتين، ولذا فقد بقيتا بالضرورة دونما تسمية».

لعل جورج أورويل كان مسرفاً في هذا التشاؤم، اسراف ذلك العبقري الآخر جوناثان سويفت، الذي جعل منه أورويل مرة موضوعاً لاحدى دراساته النقدية. فهو، كسويفت حين أخذ يكتب «رحلات غلفر» الاخيرة، يتناءى عن السخرية الضاحكة بعد كتابة «مزرعة الحيوان»، الى ان يبلغ حداً لا يرى عنده إلاّ كل ما هو كابوسي ومقزِّز للنفس في وضع الانسان- هذا الوضع المتطور سريعاً في اتجاهات يكاد يستحيل على أي امرئ التنبؤ بها. فقد كتب «١٩٨٤»، بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩، وهو تحت وطأة مرض يشتد عليه، ويزيد ولا ريب من تشاؤمه. ولهذا، فان بطله سميث لا يستطيع من التمرد إلاّ كتابة بضع عبارات «هرطقية» في مفكرته، والاغراق في غرامية مع جوليا في غرفة ظنها بعيدة عن الاعين، وإذا هي الفخ الذي يطبق عليه فكيه أخيراً.

وقد قال برتراند راسل معلقاً على ذلك، أن أورويل كان، كسلفه سويفت، «ينتمي الى حزب منهزم، فسار كلاهما من الهزيمة الى اليأس، ولكن بينما تعبر كتابات سويفت الستيرية عن كراهية طاغية تشمل الانسانية كلها، فان في كتابات أورويل مجرى جوفيا مستمراً من الشفقة والعطف: انه انما يكره اعداء الناس الذين يحبهم». غير ان يأسه الأخير، لو اتيح له مديد من العمر -فقد مات في أوائل عام ١٩٥٠ عن ٤٧ سنة- كان لا بد أن يقلل من ظلامه شغفه المعروف بشتى نواحي النشاط الانساني. لعله بلغ الأوج المأساوي الذي أدركه شكسبير في فترته الوسطى، ولم تتح له الفترة الاخيرة، فترة مصالحة الانسانية التي خلقت رومانسية «العاصفة» لشكسبير. ولنذكر قول أورويل في ديكنز: «انه يضحك. وفي ضحكته مسحة من الغضب، ولكن لا حقد فيها، ولا استعلاء. ان وجهه وجه رجل يصارع دوماً شيئاً ما، ولكنه يصارع دوماً علانية وجهاراً، ولا يخاف- انه وجه رجل استبد به غضب كريم...» ليكاد يكون هذا جورج أورويل نفسه.

١٩٦٠

مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة

– ١ –

سينصب اهتمامي الأكبر في هذا البحث الموجز على مشكلة اللغة في المسرحية العربية. فالمسرحية العربية يجب أولاً أن توجد، ان تكتب وتمثل وتشاهد، فيواكبها النقد. فاذا وجدنا طريقاً الى حل مشكلة اللغة، استطعنا ان ننصرف إلى قضية المسرح الحقيقية – وهي الشيء الأخطر والأهم في النهاية. الموهبة والاصالة والرؤية التي يتكون منها الابداع. وسنجد ان اللغة ما هي إلا وسيلة لتحقيق غاية الموهبة والاصالة والرؤية، التي يتكون منها الابداع. فيتجه النقد حينئذ الى تحليل هذه وتمحيصها ودمجها في جسد الأدب العربي الحديث. فالنقد متصل بالنتيجة الحاصلة، ولكن علينا أولاً أن نبحث في امضاء الوسيلة – امضاء اللغة – لتحقيق النتيجة التي نريدها.

– ٢ –

في اللغة طاقة. ولكن يجب على الكاتب ان يعرف كيف يصرّفها، والا هدرها.

فاللغة اما أن تكون مشحونة بالطاقة أو رخوة مهدورة الطاقة.

ثمة لغة تستطيع حمل التأزم والتوتر، ولغة لا تستطيع ذلك. اللغة الفصحى عادة أقدر على حمل التأزم والتوتر، لا سيما في حالات الوصف، والسرد، والتحليل المنطقي.

أما العامية فتستطيع الرقي إلى حالات التأزم والتوتر عن طريق الحوار – كتكديس الآراء المتصاعدة تصاعدياً، والتعبير عن العواطف على غرار فردي شخصي.

في الحوار العامي لون ونغمة، كلاهما من المعبرات عن الشخصية المتفردة، وتربطان الشخصية بالتالي بالحدث، بالواقع.

من العسير تحقيق هذين العنصرين – اللون والنغمة – عن طريق الحوار الفصيح . فهو أقرب إلى التعميم والتحليق منه إلى التخصيص والنفاذ .

الفصحى في الحوار قادرة على الاداء المليء بالصور الشعرية والكنايات التي قد تبدو العامية معها مفتعلة وغير مقنعة . ولكن العامية لا تخلو من قدرة على الصور الشعرية والكنايات التي ترفع اللغة وتدنيها من الشعر ، وتبتعد بها – إلا إذا كان الكاتب بارعاً جداً – عن الامكان والاحتمال . فيكون في جمال البلاغة ، وهو أمر فكري مجرد ، ما يضحّي باقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحدث .

ولكن قد نتساءل : هل نبغي من المسرحية واقعية أو اقناعاً؟ والجواب يجب أن يكون : اذا لم نقتنع باحتمال الشخصية والحدث ، فخير لنا أن لا نكتب مسرحية . ولكننا نعلم ان الشخصيات التاريخية والاسطورية تتخذ كحقائق مسلم بها ، فتسهل الاقناع على المشاهد . ذلك لا يخفف من عبء المشكلة . غير اننا قد لا نطلب «الواقعية» في هذه الحالة بقدر ما ننشد ان نرتفع بخيالنا إلى جو من التاريخ والاسطورة . وهنا تصبح الفصحى في الحوار أمراً لازماً ، لأنها تيسر هذا الرفع بنا ، شريطة أن يجيد المسرحي حبك العقدة وتلاحم الأشخاص ووضوح سماتها ، وان يخضع الفصحى لحاجته المسرحية دائماً .

– ٣ –

ما الذي يبغيه المؤلف من المسرحية حين يكتبها؟ اثارة الخوف والشفقة (أرسطو) ، أي المأساة ، أم خلق الشخصية ، أم الحدث ، أم السخرية ، أم الضحك الصريح؟

وعلى أي مستوى يريد ذلك؟

المستوى الشعري موجود ، منذ أن وجدت المسرحية الاغريقية كضرب من الطقوس الدينية أدت فيما بعد إلى ايجاد القداس المسيحي . ولكن هل يستطيع المؤلف اليوم أن يطرق موضوعاً معاصراً ، حيث الأبطال من سوية البشر الذين نرى فيهم أنفسنا ، باللجوء إلى المستوى الشعري في الحوار دون أن يفقد الصلة بيننا وبين أشخاصه؟

المسرحية الشكسبيرية تستخدم اللغة الرفيعة التي كانت ، حتى لمعاصري شكسبير ، لغة «عالية» ولكن مع تقليد موروث : وهو ان أبطال المأساة أكبر من واقع الحياة ، محاطون بهالة من التاريخ والاسطورة ، ومتصلون بفكرة اغريقية لاتينية ، ومصائرهم التي ترى فيها مصائر البشر ، خطيرة خطورة أحداث التاريخ . ورغم ذلك كله ، فان شكسبير ،

إذا أراد تصوير اناس من معاصريه (رغم ما يعطيهم من أسماء كلاسيكية أو ايطالية) يتحول إلى العامية في حواره .

وهو في كل الحالات يتقيد بالشرط الذي يتحدث عنه على لسان هاملت حين ينصح هاملت أحد الممثلين :

هاملت : لائم بين الكلمة وحركتها ، وبين الحركة وكلمتها ، متقيداً بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة في القول والحركة انما هي نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم ، الا اشبه باقامة المرآة أمام الطبيعة ، لكي تعكس للفضيلة محياها ، وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله واثره . لقد رأيت ممثلين يمثلون ويمدحون أرفع المدح ، ولكنهم ، ولا أريد القذع في القول ، لا ينطقون نطق البشر ، وليست مشيتهم بمشية المؤمنين ولا الكافرين ، حتى حسبت ان أجرَاء الطبيعة – لا الطبيعة نفسها – يصنعون البشر فلا يحسنون الصنع ، لسوء ما يقلدون الانسانية .

فشكسبير يهمه ألا يسيء المسرح تقليد الانسانية ، والمعجزة في فنه هي تحقيق الانسجام بين روعة الشعر وامكانية الشخصية . ونحن نراه مع معاصريه ، كثيراً ما يلجأ إلى النثر ، وهو على الأغلب العامي والمحكي ، في المشاهد والشخصيات الكوميدية ، ويقصر الشعر على المأساة والأبطال المأساويين .

هذا مع العلم بأن الفارق بين لغة الشعر نفسه ونثر «المثقفين» في الانكليزية ، أقل بكثير من الفارق بين الفصحى والعامية لدينا ، كما ان الشعر المرسل الذي أكمل إبداعه شكسبير ، يتوخى الموسيقى الداخلية التي تتجنب الرتابة التفعيلية عن عمد ، وترفض القافية ، فيدنو الشعر من نبرة الكلام المشحون بطاقة سحرية .

راسين يستعمل الشعر المقفى ، وهو بأسلوبه يحلق في جو الشموخ والبعد المأساوي . ولكن آنوي ، المعاصر ، اذ يتخذ لمسرحياته كراسين مواضيع اغريقية – كأنتيغوني – يستخدم النثر بايقاعه المحكي . يرفع اللغة على لسان «الكورس» في «أنتيغوني» وهو الذي يقدم الشخصيات ويعلق على الأحداث في مطلع كل فصل . ولغته أقرب إلى ما قد نسميه بالفصحى . وبهذا يجعله صوتاً «عاماً» متعالياً – هو صوت المجتمع ، أو التاريخ ، أو القدر ، أو صوت المؤلف نفسه وهويرى سخرية المأساة نفسها . ولكنه ليس «شخصاً» بالمعنى الذي ينطبق على انتيغوني وكريون والمربية الخ .

وتي . اس . اليوت ، اذ يكتب مسرحياته شعراً ، يؤكد على جعل شعره محكياً في نبرته وايقاعه .

في القرن العشرين لغة «الكلام» يجب أن تكون لغة المسرح أيضاً . وأي ابتعاد عنها يسبب نزفاً في حيويتها وتأثيرها .

أما البراعة في جعل اللغة المحكية قادرة على التعقيد والعمق ونبش الأغوار ، فهي جزء من موهبة المسرحي القدير .

— ٤ —

تتعقد المشكلة على الكاتب العربي ، لبعد الشقة بين الفصحى والعامية أولاً ، ولتفاوت العاميات العربية تفاوتاً كبيراً بين الأقطار العربية ثانياً .

ولكن المشاهد في بغداد أو في القاهرة أو في بيروت ، ما دام يتكلم لهجته الخاصة – وهي لهجة يتكلمها بالطبع منذ طفولته ، فكل لفظة فيها مليئة بالقرائن والايحاءات التي تملأ منه الوعي واللاوعي – فهو ، اذا سمع حواراً ، لا ينفعل أشد الانفعال إلا اذا كان الحوار بلهجته . طبعاً هذا لا يعني أن البغدادي لا ينفعل حين يسمع حواراً بالمصرية أو اللبنانية أو الفصحى . ولكنه انفعال من الدرجة الثانية أقرب إلى انفعال من يسمع حواراً في لغة غير لغته اتقنها عن طريق التعلم ولعله قصر عن دقائقها وظلالها واقتراناتها . وهذه نقطة سيكولوجية غنية عن البحث ، ولا ريب .

واعتماداً على هذا الرأي أجريت في بغداد تجربة مسرحية ممتعة وهامة معاً ، شهدتها عن قرب ، لصلتي بالذين قاموا بها .

لقد جرت العادة أن تترجم المسرحيات الغربية إلى الفصحى ، بما فيها المسرحيات المعاصرة . وقد مُثّل عدد كبير من هذه المسرحيات المترجمة في بغداد على مر السنين ، فكان الملاحظ أن الجمهور المقبل عليها في تضاؤل مستمر . وقد شهدت في الآونة الأخيرة عدداً من المسرحيات لم يكن المتفرجون عليها في القاعة يربون على الثلاثين أو أربعين ، معظمهم من أقارب الممثلين أنفسهم ، رغم الدعاية والاعلان ، ورغم «شهرة» القائمين بالتمثيل والاخراج . فكان الجمهور يتوقع أن الشقة بينه وبين ما يقوله الممثلون على خشبة المسرح ستكون من البعد بحيث لن يجشم نفسه عناء الحضور . أما السبب الحقيقي في تزعزع هذه الثقة فلم يكن في المستطاع تحديده وحصره : أهو في مواضيع المسرحيات ؟ في طريقة تمثيلها ؟ في بدائية المسرح الآلية عندنا ؟ أم أنه في اللغة نفسها ؟

ثم جاء شاب بغدادي من هواة المسرح كان قد تلقى العلم في جامعة كمبردج . وأخرج في كمبردج بضع مسرحيات بالانكليزية . بما فيها مسرحية «بجماليون» لتوفيق الحكيم (بعد ترجمتها) . إنه سهام شوكة . لقد قرر ، بعد أن تباحثنا في الأمر طويلاً ، أن يترجم المسرحيات المعاصرة إلى المحكية العراقية . فترجم إلى العامية أول الأمر مسرحية «الأب» لسترندبرغ وأخرجها : وكان وقعها ، رغم الشعور بأن موضوعها بات قليل الصلة بحياتنا اليوم ، مباشراً عنيفاً . فأتبعها بترجمة لمسرحية جون أوزبورن بعنوان «اغضب على الماضي»[1] وأخرجها على طريقته ، وهو إخراج يستغل مسرحاً صغيراً محدود الامكانيات ، يقام مؤقتاً في قاعة جمعية الهلال الأحمر . واستخدم من الممثلين شباباً من المثقفين ، ممن لم يجربوا التمثيل سابقاً قط . وكانت النتيجة نجاحاً هائلاً . لقد جعلت المسرحية ، إذ راح الممثلون يتكلمون اللهجة العراقية ، تنبض وتتقد . واذ راح «جيمي بورتر» يصب شواظ غضبه على مجتمعه بلغة بغداد وأساليبها الهجائية ، كانت الشواظ تصيب مجتمع كل من في القاعة اصابات صريحة ، حتى قيل عندئذ أن بغداد لم تشاهد قط مسرحية حقيقية قبل تلك الليالي الست المتعاقبة .

واستمر سهام شوكت في تجربته ، فأخرج مسرحية «أنتغوني» لآنوي ، بترجمتها العامية . فأصابت عين النجاح العجيب الذي أصابته سابقتها . ولكنني لحظت خطأً أساسياً هذه المرة : فقد كان في ترجمة كلام «الكورس» (الذي أشرت اليه سابقاً) الى العامية الصرف . سوء تقدير لامكانية العربية المحكية . هذا «الكورس» كان يجب أن يترجم إلى الفصحى المركزة البليغة . وقد انتبه المخرج إلى ذلك ، فأدخل الفصحى في بعض الأماكن من الترجمة الجديدة لمسرحية «المغامرة» لتيرنس راتيغان ، فكان فيها تقدم لتجربة امكانيات اللغة في المسرح .

نحن هنا بالطبع لا نتجاهل أن اللهجات المحكية في البلاد العربية لا حصر لها . والواقع أن «المحكيات» في أي قطر من أقطار العالم هي على نفس هذا التفاوت . غير أن الناس في الأقطار الأخرى قد اعتادوا على اعتبار «محكية» العاصمة الشيء السوي ، وهي

(١) اضطلع بترجمة أكثر هذه المسرحيات الدكتورة سائحة أمين زكي . التي أبدت مقدرة وبراعة في استدرار طاقة المصطلحات العامية البغدادية في نقل الكثير من دقائق المعنى الأصلي . أنا هنا أؤكد على الترجمة إلى العامية . بحيث تبقى الأسماء والأماكن الأجنبية وتفاصيل الحوار على حالها . أما «التعريق» أو «التمصير» حيث يجعل من المسرحية الأصلية مسرحية عراقية . أو مصرية . فأمر آخر . والتمصير شائع منذ القرن الماضي . ومسرح الريحاني كان يعتمد في معظمه على مسرحيات فرنسية ممصّرة . دون ذكر الأصل . وفيها تشويه كثير . واضافات وحذوف تفقد المسرحية الأصلية نسجها وقوتها وايقاعها .

المحكية التي تستعمل عادة في لغة المسرح، بينما لا تستعمل محكيات «الأقاليم» إلا لأغراض محدودة على ألسنة الشخصيات المسطحة أو الفكاهية أو العابرة. ولكن أي المحكيات العربية هي السوي لدينا؟ إن اللهجة المصرية هي أقرب اللهجات إلى الفهم لدى معظم العرب، لانتشار المجلات والأفلام المصرية، ولكن من المستبعد أن نرى أية فئة في احدى العواصم العربية الأخرى تقلد المحكية المصرية دون أن تبدو مضحكة ومفتعلة للناس. وهذه مشكلة لن يحلها إلا الزمن. لأن المحكيات في العواصم العربية كلها في تأثر متزايد باللغة الفصحى، وكلما تقدم المجتمع وانتشر التعليم ارتفعت اللهجة المحكية في اتجاه الدقة التي تيسرها الفصحى، وليس بالمستبعد، بتأثير وسائل الاعلام الجماعية، أن تتقارب لهجات العواصم العربية إلى حد الاندماج في غضون السنين الخمسين القادمة.

وفضلاً عن ذلك فإن الكثير من أدباء بغداد يقولون: لقد أصغينا إلى لهجة مصر ففهمناها، ولهجة لبنان، ففهمناها، لماذا لا يصغي أخواننا إلى لهجتنا، لعلهم يفهمونها أيضاً؟

لقد اختار بعض المسرحيين طريقاً وسطاً في لغة المسرح، كما فعل توفيق الحكيم في «الصفقة»، اذ جعلها في لغة يمكن أن تتلى كأنها فصحى اذا ما أعربت، أو عامية اذا ما أهمل اعرابها. وحاول شيئاً من هذا القبيل يوسف غصوب في مسرحيته «يوم أحد في الضيعة» إذ الغى التنوين وتحريك الأواخر ونون الأفعال المضارعة الخ، وأدخل «اللي» و«ها» بدل أسماء الوصل والاشارة، وغير ذلك. أي أنه ألغى اعراب الفصحى، وأدخل بعض لوازم العامية، فجعل اللغة، إلا في بعض الحالات، أقرب إلى كلام المثقفين العرب اليوم.

ولكن لي انتقاداً على كلتا هاتين الطريقتين. فكلتاهما تؤدي إلى لغة مصطنعة، لا هي عامية تماماً بجذورها اللاواعية وايحاءاتها وطاقاتها، ولا هي بالفصحى الكاملة. وبهذا تصبح اللغة في الأغلب غير متصلة بالشخصية أو لا تنسجم معها تمام الانسجام اذا اعتبرت محكية، ولا تحظى بقدسية التقليد والموروث اذا اعتبرت فصحى. فمريم مثلاً، في مسرحية غصوب، تقول: «من الصباح حتى نصف الليل شغل متواصل: طبخ وتنظيف وجلي وقهوة. أما الأجر فعلى الله». لا بأس فالنَفَس المحكي قوي هنا. ولكنها بعد قليل تقول: «ليت الأحد محذوف منأيام الأسبوع... حضراتهم ذهبوا إلى القداس، منذ ساعتين أو ثلاث ساعات، لا أدري، ولم يعودوا بعد». فيصبح المزج في كلامها ثقيلاً غير مقنع. فنحن نتوقع من شخصية كمريم أن تقول: «يا ريت» ولا نستطيع أن

نتصورها تقول: «لا أدري ولم يعودوا بعد». فلعلها تقول: «مش عارفة، وما عادوا بعد أو: ما رجعوا بعد» ثم من يقول: «ذهبوا» في مثل هذا المكان؟ اللفظة المتوقعة هي: «راحوا» وهكذا.

أرى أن قلة الانتاج المسرحي في الأدب العربي الحديث، مع وفرة الشعر والقصة والرواية، تعود في الأصل إلى احساس الأديب برهبة مشكلة اللغة في الحوار.

لقد كان الأدباء المصريون أجرأ من غيرهم في وضع الحوار في الكثير من أقاصيصهم ورواياتهم بالعامية، دون أن يلقوا اعتراضاً يذكر، اسوة بما يفعله القصاصون والروائيون في الغرب. ولكن لما فعل ذلك بعض القصاصين العراقيين الذين يضطرون عادة إلى نشر نتاجهم في المجلات اللبنانية، اعترض عليهم أصحاب المجلات في بيروت محتجين بأن القراء لا يفقهون لغة حوارهم. واذا كان هذا حال القصة، حيث للحوار أهمية ثانوية، فماذا تقول عن المسرحية. والحوار قوامها الأول؟

المسرحية العربية اليوم تجابه مشكلة اللغة وهي محاطة بظروف لا تعاني منها المسرحية الغربية: منها انعدام التقليد المسرحي (اللهم إلا بعضه في الجمهورية العربية المتحدة) واستئثار الأفلام وبرامج التلفزيون باهتمام الأكثرية الساحقة من الناس. فلا بد للمسرحية العربية اذن أن تمكن من الاتصال بنفسية المشاهد عبر هذه الحواجز التي تجعل من التسلية العابرة عائقاً دون التجربة الفنية العميقة التي تيسرها المسرحية الجيدة. والتجربة الفنية العميقة هذه ليست تجربة البلاغة والفصاحة والنكتة البيانية – مما نتمتع به في الشعر. انها تجربة من نوع آخر. فاللغة هنا وسيلة، ولكن يجب أن تكون وسيلة ماضية يعرف المؤلف كيف يستخدمها، وكيف يسخر امكاناتها البلاغية وامكاناتها المحكية. علينا أن نجري عليها التجريب والاختبار، لكي تحقق لنا بلوغ الغاية الحقيقية في المسرحية: التغلغل في مطاوي الصراع بين الأشخاص والأقدار والأحداث، وهو الصراع الذي يصور لنا بعض خفايا النفس ويطهّرها من بعض ادوائها.

١٩٦٣

عَود على أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال

لا نُعافى إلا عندما نجرع السم ،
والنار تأكل منا نسج الدماغ ، فترانا
نريد الغوص في الهاوية - سماء أو جحيماً ،
ما همنا؟ اننا نخترق المجهول لنكتشف الجديد .

بودلير

حقيقة لا مراء فيها ، هي ان الفنان قائد الذوق بين الناس . قد لا يستجيب الناس إلى الفنان بسرعة ، بل قد لا يستجيبون له طيلة حياته ، ولكنه رغم ذلك يبقى قائد الذوق ، ومغيره ، ومجدد الرؤيا بين الناس في كل مجتمع .

والفنان ، لذلك ، يجني على نفسه ان هو انصاع طويلاً لذوق الناس - حتى وان يكن قد ساهم مع غيره في إيجاد هذا الذوق . اذا استمر الفنان في انتاج ما يتصور انه يروق الناس ، فقد تخلى عن حقه في الريادة الذهنية والنفسية ، لأنه سيجد بعد قليل ان الناس قد تخلّوا عنه ، فيحاول استرضاءهم . أي ان الفنان ، إزاء الجمهور في خطر دائم من التمويه على نفسه وعدم الاخلاص لإبداعه الصارم لأن الجمهور ميّال إلى الملل السريع ، إلى البحث عن إثارة متجددة . ولا سيما في عصرنا الراهن ، حيث تيسر المجلات الملونة اطلاع الناس على كل اتجاه فني ، وكل نزوة فنية ، في العالم كله .

فالفنان إذن مجابه بجمهور ليس من السهل إرضاؤه - وبخاصة إذا كان جمهوراً مثقفاً ، وهو الذي يهمنا في مجال الابداع - كما انه مجابه بالضرورة الذاتية التي يطالبه بالاخلاص لنفسه وأصالته . وبين هذين الطرفين لن يستطيع البقاء من دون أن يتمزق إلا إذا أثبت دائماً ان خياله ليس في سبات ، وأن تحفزه الاسلوبي ما زال قادراً على الاتيان

بالسحر والاثارة والدهشة والإقلاق. ان عليه أن يتساءل: «هل في ما أنتج كشف جديد؟ ام انني أكرر نفسي»؟ وفي الوقت نفسه: «هل انني أنتج ما أريد أنا فعلاً أن أنتج»؟

هنا نأتي إلى ما نسميه هذه الأيام بالأزمة. «الأزمة» في الواقع، من الكلمات التي يطيب للفنان والناقد معاً تكرارها، كلما جوبه احدهما بمشكلة تعبيرية أو اجتماعية. لعل فيها ضرباً من التغطية الذهنية أكثر من تحديد للمشكلة نفسها. فالأزمة هي الضيق بعد الفرج، والمفروض فيها انها طارئة على حالة سابقة من الانبساط والرفاه الذهني أو النفسي. فإذا قلنا إن هناك أزمة يعانيها الفن في الوقت الحاضر، بدا لنا كأنما الطبيعي هو ان يتمتع الفن بالرفاه والبحبوحة، ولكنه يتعرض أحياناً للطوارئ المنغصة. إلا ان أزمة الفنان ليست بالأمر الطارئ على هذا النحو. انها تكاد تكون من لوازم ابداعه. ويكاد يكون من طبيعة الخلق أن يعاني الفنان توتراً وقلقاً وشدة: فيكون حينئذ في حالة من الوعي الحاد بموقفه الوسط المشدود بين متطلبات الجمهور من ناحية ومتطلبات ذهنه من ناحية أخرى. والفنان الذي لا يحس هذا التوتر وهذه الشدة، لن ينتج، على الأرجح، ما يستحق التأمل والبقاء. فالابداع منذ ان غدا شخصياً وتعبيريا، لا صنعة وتزويقاً، لم يكن يوماً في بحبوحة نفسية أو ذهنية. النتاج الفني هو تفريغ الشحنة الهائلة التي يوجدها السالب والموجب عند التقائهما: انه انفراج الأزمة — إلى حين. فالفنان يجب أن يبقى في قلب المعاناة، عند ملتقى الاطراف المتناقضة، ليبقى خلاقاً. وهذا جزء من مأساته. ولكنه أيضاً جزء من نشوته المتكررة التي لا أظن ان ثمة في الحياة نشوة تضاهيها، مما يجعل حياته (حتى ولو خلت من «الاحداث») أغنى وأحفل من حياة البقية من الناس. فالفنان في عبور مستمر للتوترات، وتغلب — وان يكن تغلباً غير تام — على نزوات القلق. ومن العبث لديه مطالبة الحياة بغير ذلك.

متى إذن يخفق الفنان في مسعاه؟

انه يخفق حين يعجز عن عبور التوتر على غراره الخاص، حين يلجأ إلى الملأة، حين يستمر في العمل ارضاء لما يظن انه أصبح سائداً بين الناس. في مثل هذه الحالة، تكون «الأزمة» قد قضت على الفنان، بأن تجره إلى الطرف «الآخر» وتطيح به هناك.

وهذه ظاهرة نراها في بعض الفنانين ممن جعلوا يقاربون الخمسين من عمرهم. لقد أرعبهم سيل «التجديد» في الأساليب لدى الشباب الذين لم يبلغوا بعد حد الأزمة الخلاقة الحقيقية، والذين قد يستجيب لهم الجمهور لأنهم مع «الموضة»، دون أن يكونوا قد ساهموا بعد في توجيه الذوق الذي حققه فنانون آخرون في أقطار أخرى. ازاء هؤلاء

الشباب، قد يخطئ الفنانون الأكبر منهم سناً فهم دورهم القيادي الحقيقي، وبدلاً من أن ينتهي التوتر لديهم إلى إطلاق شحنة الابداع المتجددة، قد نراهم يحاولون مواكبة الوافدين الجدد، استرضاء للجمهور، وإذا هم بالتالي يتساقطون كالجرحى في الطريق. لقد وقعوا ضحية الأزمة.

أما الذين يقارعون الأزمة على غرارهم الخاص الذي هو البرق المتكرر في حياتهم الفنية المشحونة، فهم الخلاقون الحقيقيون. هم المغيرون الحقيقيون للذوق، والمجددون الدائمون لرؤيا الانسان.

* * *

كلما تمعنت في قصائد السياب الأخيرة، إذ كان يرسلها إليّ تترى من فراش مرضه بالبصرة، شعرت ان شاعرنا الجديد، مهما اشتدت به المأساة، انما هو شاعر الحياة. وحسه بالحياة يفيض من قصائده إلى قرائه، حافزاً اياهم على الاستزادة من النبض العنيف تجاه الموت. لن يستطيع الشاعر أن يتجاهل الموت كموضوع، والشاعر الكبير، بوجه خاص، يتصف بحمل عواطف النقيضين، الحب والكره، للموت. غير أنه لا يتخاذل إزاءه. فهو أكبر وأصلب وأرحب منه. للشاعر المعاصر ما يبرر أفكاره السوداء، ولكن شعره يهضمها ويحيلها إلى قوة ودفع، فتصبح في آخر المطاف خسارة للموت وسخرية منه. أقول هذا وأنا أحس بأن شعري مليء بسود الافكار، كأنما الحلكة النفسية قد فرضت على الشاعر. وأنا لن آخذ هذه الحلكة على أي شاعر، لأنها كثيراً ما تكون ذلك الظلام المشحون الذي يتفجر فجأة عن فيض من النور والرؤيا. وما هذه إلا إحدى الصلات الخفية القائمة بين الشعر العظيم والمأساة التي ما نهايتها إلا تطهير النفس وإعادة الصحة إليها.

* * *

أيام كنا صغاراً — قبل الحرب العالمية الثانية. وحتى أوائل الأربعينات — كان الشعر لنا غناء وطرباً. كنا نتصايح بأبيات الشعر من خلال الريح ومن بين الأشجار ومن على القمم. كان الشعر، ذلك الضرب من الشعر الرقيق الطروب، ممكنا يومئذ. فالشعر صنو البراءة. انه صنو تجربة الفردوس، لا تجربة الجحيم. أما في الجحيم (ولعلني هنا أتحدث كفلسطيني عرف مرارة النكبة) فالشعر صرير أسنان وصراخ أليم. الجحيم فلاة منبسطة يمشي المرء فيها إلى ما لا نهاية دون أن يرى شيئاً، لا شجرة ولا طيراً. غربان تسف وتحلق وتختفي — أحياناً. والسير وعر ومستمر. والشعر صرير أسنان وقرح في القدمين. والمصيبة هي

أن غير الشعر لا يستحق الكتابة. فحتى النثر، إذا لم يكن محملاً بالمنطويات الشعرية، فهو ثرثرة باطلة.

وهكذا بلغنا نقطة ما عدنا نستمرئ عندها الكلام الموشّى سطحاً، الفارغ قلباً. وفي هذا بلغنا مرحلة تشبه مرحلة الذوق التي بلغتها أوروبا في العشرينات الأولى من هذا القرن.

* * *

في دخيلة كل خلاق صراخ صامت. انها مأساة الفنان (ولعلها سر قوته أيضاً) هذه الأصوات الهوجاء التي تعصف في صدره، في شرايينه، ولا يستطيع أن يسمعها الآذان إلا بعشر معشارها. من أين تجيء، إلى أين تنطلق، من وما الذي تستهدفه، سرى اللهم ذلك المبهم المستحيل الرائع الرهيب الذي يتعدى الحقد ولهاث التجربة التي تسطع كالرؤيا فجأة ثم تختفي؟

في الحب المجنون بعض السر: في الحب الذي يعبث بالمنطق وحقائق العيش وروادع النفس. صراخ يبعث الشعر والموسيقى، ولا يكف جون كيتس يخاطب بلبلاً في ظلام الغاب، والمتنبي يتحدث عن الحمام الورق في شعب بوان. انها رحلة الفنان في الغاب، في شعب بوان. ولكنها أيضاً صرخة في قاعة كبيرة مهجورة، زرعت أرضها بعيون العشاق والموتى. لعل الصراخ غير إنساني تماماً ولا إلهي تماماً، أو لعله انساني وإلهي معاً، ولكن معرفة الجواب لن تكون استجابة للصراخ. على الفنان أن يحمل صراخه بين جنبيه، ويبحث في واديه المعقود آجاماً. ولن يخرج من الوادي إلا لحظات يبلغ بها هاوية يرتد عنها. أو أن الهاوية تغريه بالسقوط والنهاية. ولكنه يرتد عنها، عودة إلى الأصوات التي لن يسمعها أحد غيره، إلى العشق المضطرم، المجنون، لعله يخلق، لعله يمسك بشيء منه في شبكة من ألفاظه، أو تهاويله.

* * *

يقول تي. أس. اليوت:

«من السخف أن يقال أن النقد هو من أجل «الخلق» أو أن الخلق هو من أجل النقد. ومن السخف كذلك أن نزعم أن ثمة عصوراً للنقد وعصوراً للخلق، كأننا إذا القينا بأنفسنا في ظلام فكري زاد أملنا في العثور على الضياء الروحي. فكلا الاتجاهين في الحساسية يتكامل مع الآخر. ولما كانت الحساسية أمراً نادراً، غير شعبي، ومرغوباً فيه، حق لنا أن نتوقع أن يكون الناقد والفنان الخلاق في كثير من الأحيان الشخص نفسه».

هذا الذي يرجوه أو يتوقعه اليوت نراه في الآداب الغربية بكثرة. فالكثير من أعلام النقد في الأدب الانكليزي مثلاً هم من أعلام الشعر والنثر أيضاً. فشكسبير يعبر عن رأيه في الفن، والشعر والمسرح في «هاملت» ببراعة توازي براعته الشعرية، وفيليب سدني، صاحب «الدفاع عن الشعر»، شاعر اليزابيثي مبرز، والكسندر بوب من أعظم شعراء القرن الثامن عشر، وما زالت مقالته الشعرية في النقد معلماً من معالم النقد. جون كيتس ملأ رسائله آراء في النقد كل منها، على ايجازه وسرعة كتابته، درة صغيرة. ودراسة شلي في «الدفاع عن الشعر» تدل على حصافة وعمق وأفلاطونية قد لا يتوقعها المرء من شاعر غنائي مثله، وهكذا قل في كولردج الذي جمع بين الشعر والنقد والفلسفة طيلة حياته. وماثيو آرنولد، وازراباوند واليوت بالذات أمثال ظاهرة على الجمع بين النقد والشعر – وأنا لم أذكر إلا المبرزين جداً. والأدب الفرنسي بالطبع مليء بأمثلة مشابهة من بودلير إلى جان بول سارتر في السنين المئة الأخيرة.

إذن ثمة صلة حقيقية بين الابداع والنقد في آداب الغرب، لا بد أنها موجودة في أدبنا أيضاً. غير أن قدامى النقاد في الأدب العربي لم يكونوا من الشعراء، كما أننا لا نعرف عن قدامى شعرائنا أنهم خلفوا لنا نقداً (إلا ما نستشفه في قصائدهم). وهذا أمر حري بالدراسة. ولكن أدبنا المعاصر، لكثرة ما فيه من تجريب وبحث أسلوبي، أخذ يتصف بهذه الظاهرة الغربية، وجعلنا نرى بين الشعراء والقصاصين من ينصرف إلى النقد أيضاً انصرافاً جاداً. أديبنا اليوم مضطر إلى الخلق من ناحية، وإلى الدفاع عما يخلق من ناحية أخرى – ولن يسعفه «النقاد» الاكاديميون إلا فيما ندر، لأنهم على الأكثر متخلفون عن آرائه أو غير متعاطفين مع محاولاته. وهكذا أصبحت حاجة المبدع إلى تبرير عمله فضيلة فكرية ينتعش بها الأدب.

ولكن، يجب ألا نسرف في التفاؤل. فالناقد الجيد ما زال نادراً جداً. وما زالت محاولات الخلق أهم من محاولات التحديد والتقويم والغربلة. واذا وجدنا ناقداً منقطعاً إلى النقد دون كتابة الشعر أو القصة، فلنا أن نهنئ أنفسنا عليه. فلعله يجعل من النقد ما يجب أن يكون دائماً عن حق: عملية خلاقة.

* * *

ليس عجيباً أن يجعل شاعرنا القديم من الحب مستهلا لكل قصيدة ينظمها تقريباً، كأن الحب هو العاطفة العنيفة الواحدة مهما حركت منه الجوائش والنوازع تظل في منأى عن التحقيق جسدياً فتبقى في الأوج من قوتها. أو لعله لم يكن دائماً يريد أن يحقق ذلك

«الوصل» الذي يتحرق إليه. واذا تحقق الوصل، فلبرهة وجيزة لكي يكون تحفيزاً جديداً لمستحيل جديد: والمستحيل هو الذي يجذب الشاعر ويستثيره بسحره وبعده. المستحيل هو الذي يجعل الدوارس دروباً إلى اللذة النفسية الجارحة التي تبكيه وتدر عليه اللفظ الجميل، والصور الغزيرة. فالشاعر موزع بين التراب والهواء، ولن يستطيع العيش في التراب وحده. وكلما تحرك شيطانه، أراد الهواء، أراد الفضاء الذي يملؤه الحب بالرؤى، تراها العين وتعجز عنها اليد. وشهوة العين في الشاعر توازي شهوة البصيرة، والخلق هو في اندماج الشهوتين. واذا ما بدأت عملية الخلق كان له فيما بعد أن يسيّرها أنى يشاء: إلى الفخر، إلى المديح، إلى الرثاء، إلى الهجاء. فالشاعر فارس أدار ظهره إلى القلعة، لكي يبقي على شهوته متقدة لمن فيها. كان عليه أن يعاني الفراق لكي يدمى قلبه وتستنزف مآقيه، فتأتيه الكلمات. ولكأني به لا يرى الجمال الحقيقي ولا يستشعره لحد النشوة إلا اذا استوحد واستوحش. الرؤية الفعلية تضلله عن أسرار الفتنة، ولن يستطيع تلمسها إلا بالبصيرة، إلا تذكراً، وتوقاً، لأنها حينئذ تتكشف عن نفسها بالكنايات والتشابيه. تتكشف، ثم تتمنع من جديد، ثم تتكشف، وهكذا يستمر الخلق الشعري.

في عصر يتم التحقيق الجسدي فيه بسهولة، تفقد فكرة «الوصل» فعلها – أو تهجع طاقتها الخلاقة، فيبحث الشاعر عن وسيلة أخرى غير الحب لايقاظها. بماذا؟ ربما بالموسيقى، ربما بالمخدرات، ربما بالسكر، ربما بالمغامرة على شفا الانتحار، ربما بذلك الشعر نفسه الذي أوجده الحب المستحيل فيما مضى.

* * *

لا أحسب ان ثمة كاتباً الا ويمر في أزمة هي أزمة «لفظية»، أزمة الكلمات. ففي أول عهده يرى الكلمات شابة نقية لم تتهرأ بعد بالاستعمال، ولكن الكاتب الحساس قد يرى بعد مر السنين ان هذه الكلمات التي هي وسيلته الأولى والأخيرة أخذت تفقد نضارتها وطاقتها، وجعلت تتهرأ وتتهافت بين يديه. أغلب الظن ان النضج يفوق أحياناً مقدرة المرء اللفظية، إلا اذا استطاع بالفعل أن ينمّي الطاقة اللفظية مع نموه وتفكيره وتعبيره. هل بدأنا نشك في ان الفاظنا أصابها الوهن، في حين ان تجربتنا اشتدت تأججاً وعنفاً، وكانت النتيجة قطيعة بين الإثنتين؟ ربما.

ونتيجة لذلك، اذا استطاع المرء الاستمرار باستعمال هذه الألفاظ، رغم ما حاق بها على يديه، فانه قد يجد انها أصبحت أوضح وأبسط مما يقبل ويرضى به. الغريب ان الإنسان كلما كبر، استهجن التعقيد والغموض والابهام، وتوخى المباشرة، وأحياناً البساطة.

ولكن رغم ذلك فإن الوضوح والمباشرة والبساطة تختلف بين يديه عما كان يتوخاه منها في كتاباته الباكرة. فتصبح هذه (أي الوضوح والمباشرة والبساطة) وسيلة لنوع من التركيز والتضمين والرمز. واذا بها تحقق ما يبدو عسيراً على الفهم لدى الغير وبعيداً عن البساطة والمباشرة المتوخاة أصلاً. وبعبارة أخرى يقع الكاتب ضحية التناقض، فلعله يرفض أن يكتب بالمرة. وأنا أعتقد أن اللامعقول الذي جعلنا نراه في بعض الكتابات ومحاولات «الرواية الجديدة»، كلاهما ضرب من السعي نحو هذا التناقض وازالته. فكأنما الأدب نفسه قد كبر ونضج، بحيث ما عاد يأبه لأشكال الأدب التقليدية التي تبدو أشبه بكتابات الذين لم يتم نضجهم حضارياً. ولهذا أيضاً قد يلجأ الكاتب إلى نوع من الشعر الجديد الذي يحقق له في أسطر قليلة ما كان يحتاج إلى فصول في كتاباته السابقة.

* * *

يقولون: إذا عرف السبب بطل العجب.

ولكن إذا بطل فينا العجب (والعجب قوة يقظة دافعة)، فقدنا القدرة على الإنتباه إلى ما في أشكال الكينونة الممكنة من رهبة، أو غموض، أو فتنة. فالعجب هو براءتنا الأولى.

وإذا تبلد فينا حس العجب، تبلدت فينا الرغبة في الفهم واستدرار روعة الحياة.

والخلاق هو الذي يبعدنا عن مثل هذا الخطر، بتنشيط حس العجب – وبالتالي تجديد حس الحياة.

فالتكرار واللف والدوران حول ما قد تحقق، دون النزوع إلى التجديد المستمر، انما تغيم مجال الرؤية وتقصر مداها، وتأتينا بما هو أشبه بتراب قد لا يمنع عنا الحركة، ولكنه يمنع نفاذ البصر والتنفس الحر الطيب.

والمجدد الخلاق يجلو هذا التراب: أساليبه تأتي كالمطر على شوائب الجو، فتعيد الينا الشفافية، والرؤية، والإستجابة المنعشة لحسن الكون، وحرارة التجربة. انها تجدد قدرتنا على العجب.

والعجب يدفعنا إلى البحث عن الأسباب.

ولا بد أن في الأسباب دائماً ما سيدفعنا إلى المزيد من العجب. فالبراءة، في نهاية الأمر، هي صنو الخلق الفني، ومن ضاعت براءته، ضاعت موهبته.

* * *

يتحدثون عن الغموض في الشعر الحديث، كأنهم يعطونك قرشاً لتعطيهم قدراً من المعنى يتحلون به، فيغضبون إذا وجدوا أن ما اشتروه لا يذوب في أفواههم عن حلاوة. أنا لا أفهم كلامهم عن الغموض.

فالحقيقة هي أن المطعن الأكبر في الشعر الحديث ليس غموضاً. انه هذا الوضوح الصريح، هذا الاطناب في النص واقامة البديهية على البديهية واستنفار المبتذل بعد المبتذل.

إذا استثنينا أربعة أو خمسة من شعرائنا اليوم، فان معظم الآخرين ينهجون الطريق إلى الوضوح العقيم يوماً بعد يوم، ديواناً بعد ديوان، فرحين بأنفسهم. ولن يعدم أكثرهم «نقاداً» يرون في هذا الركام من موات الخيال معاني ثورية ومضامين وجودية وقضايا تعج بمعطيات الحياة، إلى آخر ما هناك من كليشيهات النقد التي سئمناها والتي يمكن اغداقها على أية قصيدة، مهما تكن، اذا كان الناقد راضياً عن صاحبها، دون أن يخسر أو يكسب شيئاً أحد. وهكذا ينافس «النقاد» منقوديهم في وفرة الهذر – وتبتلع الشعر دوامات التفاهة الفكرية.

والضعف الآخر في الشعر الحديث، هو هذا الطول الذي لا يبرر في كثير من القصائد. ما أخطر القصيدة الطويلة على صاحبها! ازاءها لسوف نتساءل: هل لدى الشاعر من الصور والمعاني التي لم يسبقه اليها أحد ما يكفي لطولها؟ إذا لم تكن كل قصيدة مغامرة جديدة في عالم من الصور والمعاني يكتشفها لنا لأول مرة، اذا لم تكن القصيدة مغامرة بكراً لم تعرف إلا شاعرنا، فمن السخف وضياع الوقت الوقوف عندها. فاذا كانت القصيدة أيضاً طويلة، اشتدت مطالبتنا بالمغامرة البارعة. فليرأف الشاعر بنفسه وبنا. اذا ما عاد من الغوص (ان كان ثمة غوص)، فاننا لن نرضى له بأن يرمي في وجوهنا بكل ما جمع من اصداف، وان تكن براقة. لأن معظمها فارغ، كما سيخبره غواصو الخليج.

فاذا كان للقصيدة من طول، فعليها أن تكون منظومة كالعقد الثمين: كل لؤلؤة فيه حقيقية، جاءت من أعماق المخيلة. أما عقود الخرز، فليعطها أصحابها للذين يخشون الغموض، ويرون في كل زجاجة ملونة معاني ملهمة.

الغموض؟ أهلا به، إذا كان في جمال اللآلئ – وغموضها.

* * *

ثمة تيارات جديدة في الفكر العربي، تيارات عنيفة متضاربة تحمل جيلنا في كل اتجاه. ترفعه وتخفضه، تدفعه في شتى دروب الفكر والمحاولة، وترغمه على التأمل من جديد في ذاته وظروفه ومجتمعه. لو لم تكن هناك تيارات جديدة، لما كان العالم العربي على ما هو عليه من غليان، واضطراب، وتطلع، ونزق، وثورة. ومن العبث، ونكران الواقع، أن ندعي انها تيارات أجنبية مترجمة إلى العربية، مهما كان للفكر الأجنبي من أثر فيها. يكفي أن تتلبس التيارات الفكرية الخارجية لبوس اللغة العربية لتضحي بعد مدة جزءاً منا. لتفاعلها بتراثنا وعاداتنا الفكرية، بسكوننا وديناميتنا معاً. القليلون منا فقط يفهمون التيارات الأجنبية على حقيقتها بحيث يصبحون جزءاً منها. غير أننا نفهمها إلى الحد الذي نجعلها روافد تضاف إلى الروافد الأخرى الكثيرة، التي تصب في حياتنا العقلية والنفسية. نحن اليوم ما عادت تفصلنا الصحارى عن البحار، والبحار عن العوالم الأخرى، وما الزعازع التي تعتور حياتنا إلا الدليل على اننا بفجاءة تاريخية أصبحنا جزءاً من حضارة عصرنا بعد انقطاع عن الحضارة دام عدة قرون. لن يعني ذلك اننا أهدأ بالاً، أو اننا نسعى إلى الطمأنينة والاستقرار والدعة عن طريق التيارات الفكرية. فالتيار يعني الحركة، بل الحركة الجارفة، وإذا كان لنا في كل تيار شقاء كثير، فان لنا فيه أيضاً، ولو لبعض الوقت، سعادة المشاركة، والمشاركة هي يقظة الحس – بل الحواس كلها، ويقظة الوعي. لقد ألقينا بأنفسنا في بحر مغتلم ونحن لم نتقن السباحة بعد. ولا ريب أن بعضنا سيغرق، ولكن بعضنا سيتعلم مقارعة الموج والتغلب عليه.

وأنا لا أقول لأنني متفائل أو متشائم بما يحدث اليوم. قد أغضب على معظمه قد أرفض الكثير منه، قد أندب حالنا في بعض نواحيه. ولكن الواقع أهم من كل هذا. ونحن في وسط التفاعل من هذه التيارات المتناقضة: وفيها من التحدي ما يجب أن نثبت له، والا انكفأنا وعدنا إلى عصر جديد من الظلام.

أما كيف تتفاعل التيارات، فليس من اليسير أن نحدد ذلك بإيجاز، سوى ان نقول انها هي نفسها نتيجة لتفاعلات عنيفة أدت إليها تجربتنا التاريخية كأمة عانت من هجعة الذهن قروناً طوالا. فنحن في كثير من الأحيان مدفوعون إلى البحث عن الفِكَر التي تجسد طبيعة تجربتنا من ناحية، وتمنحنا قوة دافعة نحو تجربة جديدة من ناحية أخرى. ولما كان عدد المثقفين ما زال صغيراً بالنسبة إلى مجموعنا كشعب يبلغ تعداده مئة مليون نسمة، فان التيارات الفكرية، على شتاتها، تدفع بهذه الفئة القليلة المهمة إلى الاحتكاك فيما بينها احتكاكاً عنيفاً، وبذا تتسلسل التفاعلات الفكرية في اتجاه خلق حضارتنا العربية الجديدة.

* * *

لقد غير المثقفون العرب وجه المجتمع العربي في ثلاثين سنة تغييراً يكاد يكون كلياً. ومجتمعنا من أشد مجتمعات العالم سرعة في التطور، لأن جمهرة المثقفين لدينا في عمل دائب (وان يكن أحياناً غير واع) على تغييره. ولكن من هم المثقفون؟ أليسوا هم الأطباء والمعلمين والأساتذة والمهندسين والمحامين والصناعيين والاقتصاديين والأدباء والرسامين؟ كيف كانت مدننا قبل ثلاثين سنة؟ وشوارعنا؟ ومساكننا؟ ربما كان أقلها جميلاً جداً، ولكن معظمها كان قبيحاً غير منظم. المساكن النظيفة كانت للأقلية. أنا لا أدعي أن العرب كلهم يسكنون اليوم البيوت الجميلة وينعمون بالحدائق. ولكن النسبة المتمتعة بذلك في ارتفاع متسارع. لقد ارتفع المستوى الاجتماعي على نحو ما كان آباؤنا ليحلموا به. لقد ارتفعت نسبة التعليم ارتفاعاً كبيراً، وكذلك نسبة الدخل، ونسبة الانفاق. لقد ازدادت نساؤنا نضارة وجمالاً وحرية، أحياناً ضمن حدود معقولة من التقاليد، وأحياناً إلى ما يتعداها. لقد ارتفع معدل العمر، وانخفضت نسبة وفيات الطفولة، بعد أن كثر أطباؤنا في المدن وعنيت حكوماتنا ومجتمعاتنا بالمستشفيات الرسمية والأهلية وتهيئة الأدوية. وأصبح الاقتصاد لدينا أشد تعقيداً، وأشد تنظيماً مما كان في العصور الماضية كلها، بالرغم من أن عدم المهارة ما زال شائعاً بين سكاننا. لقد أصبح لدينا تشريع أرحب وأعدل (وإن يضطرب تطبيقه بين الحين والحين)، وتعددت لدينا مدارس الشعر والقصة والرسم، وأصبح لدينا، على ندرتهم، نحاتون يضيفون متعة البصر إلى مبانينا ومنازلنا (وأحياناً ساحاتنا وحدائقنا) الخ. من الذي أوجد هذا التغيير كله، وما زال يوجده، سوى المثقفين؟

ولكن المثقفين، وهم ينبوع الثورة في مجتمع حركي كمجتمعنا، يعلمون اننا ما زلنا في أول الطريق، وان المدينة ليس البلد كله، وان التشريع لا ينفي المظالم دفعة واحدة، وان الاقتصاد المنظم لا يقضي على الفقر والبؤس بجرة قلم. وإلى هذا وذاك، يصاب المثقفون بين الآونة والآونة بنكسات نفسية، حين لا تجري أمور الحكم كما يشتهون، وحين يجدون فجأة أن الكلمة ازاء البندقية صرخة خاوية. ولكن مهما يحدث في الحكم، فان المجتمع لا يتغير ألا بمساندة المثقفين. ويوم ينفر المثقفون ازاء البطش، والقسوة، وعدم التمسك الصلب بالقانون الذي ينص على ان كرامة الفرد فوق كل شيء، حينئذ تبطل مساهمتهم الحقيقية في تطوير المجتمع. ويتقهقر المجتمع كما تقهقر في أواخر العصر العباسي. فالأمر اذن منوط ببقاء المجال مفتوحاً أمام المثقفين بهذا النمو، اذا أردنا أن يتطور المجتمع العربي في اتجاه العافية والصحة والخير.

غير ان المثقفين العرب يصارعون أمرين اثنين يعملان على تأخير عجلتهم:

أولهما رضا المثقفين أحياناً بالحد الأدنى من النوعية، وفي هذا خطر على المجتمع. على المثقفين ألا يقبلوا أبداً بما هو من الدرجة الثانية. حيثما كان هناك تخطيط عمراني أو زراعي أو اقتصادي، وجب أن يكون تخطيطاً قريب المدى وبعيده معاً، ولا يجوز لهم التهاون مع أنفسهم بشأنه. ولذا فان معركتنا الثقافية ما زالت معركة مع التراخي الذهني والقصور الفكري، وكلاهما لسوء الحظ موجود بكثرة، وموجود أحياناً في مراكز القوة والتنفيذ. وهذا يعلل تبرم المثقف الدائم – وتبرمه شاهد على عافيته. كلما اشتد قلق المثقفين، اشتد تطلعهم إلى مجتمع أفضل – ولعل شعراءنا ومفكرينا من أشد الناس احساساً ببعد الشقة حتى الآن بين ما حققناه وبين المدينة الفاضلة التي نتوق إلى تحقيقها.

والأمر الثاني هو الشقاق القائم بين المثقفين أنفسهم، النابع من الأيديولوجيات السياسية التي تعصف بهم بعنف ودونما عقل. هذا الشقاق يشل الجزء الكبير من نشاط العرب الذهني الحقيقي. وإذا كنا نرى بعض الخير في تياراتنا الفكرية المتناقضة، فاننا نخشى أن يأتي ما فيها من تناقض على عزيمتها وقوتها الدافعة، فيلغي بعضها بعضاً، ولا سيما حين تدعو بعض الأيديولوجيات إلى المحق والقتل من أجل ما تزعم أن فيه تحقيق الفردوس الأرضي بين عشية وضحاها. لا بد للمجتمع من مهادنة بين المثقفين تيسر فيما بينهم حوار العقل والمنطق.

بهذا الصدد يحضرني قول ألبير كامو:

«لنفرض أن عدداً من الأفراد عقدوا العزم على أن يضعوا ازاء القوة: القدوة الصالحة، وازاء السلطة: الحث والنصح، وازاء الاهانة: المنطق المسالم، وازاء الخديعة: النبل والشرف. أناس كهؤلاء يكونون حينئذ ممهدي المستقبل».

* * *

مسكين المفكر العربي: يرفع عقيرته بالاحتجاج فتنهال عليه السباب من كل صوب (وعلى الأغلب من «المثقفين» الآخرين)، ثم يُشَهَّر به، وقد تُستعدى السلطة عليه، إلى ان يأكل هواء ويسكت. وإذا ما سكت ليحفظ رأسه من هوج الرياح، انهالت عليه السباب مرة أخرى: جبان، انتهازي، يستغل ثقافته للوجاهة، لا يجعل من نفسه رأس الرمح في وجه المستبدين. وإذا ما استغل غيره اموراً أخرى أقل شرعية بكثير من الفكر من أجل الوجاهة، قلما تجد فارساً يتهمه بالجبن والانتهازية. أما المفكّر فيتعرض دائماً لمثل هذه التهم، رغم انني لا أعرف كيف «يستغل» أي مفكر ثقافته من أجل الوجاهة أو المغنم.

غير ان المفكر، رغم ذلك، يبقى مسؤولاً تجاه نفسه وانسانيته، كما هو مسؤول تجاه مجتمعه في كل الأحوال، إذا كان له حق الطليعية الفكرية فيه، ولا سيما إذا استبد بالمجتمع مستبد، لأنه اللسان الناطق عنه. وإذا ما وجد المفكر انه عاجز عن القيام بمسؤوليته، لأنه يرفض النفاق والمالأة، ولأن وسائل الاستبداد لا تقتصر على الحظر ومنع النشر، بل تتعدى ذلك إلى تسليط «مفكرين» آخرين على المفكر لتحطيمه، كما نرى في دول الحكم المطلق، فانه يصمت، والصمت أكبر اتهام للمجتمع ولمن يستبد به. الصمت هو وسيلة المفكر الأخيرة في رفع أصبع الاتهام. والمجتمع يكون أيضاً مسؤولاً عن مثل هذا الصمت، لأنه خذل المفكر، خذل ذلك الذي هو في الواقع ضمير المجتمع. في المجتمع اللبرالي فقط يتسنى للمفكر أن يتكلم جهراً، لأن فيه ما يضمن له حرية الرأي وحرية القول. أما أن يرضي المجتمع بأن تنتزع منه هذه الحرية، ومهما تكن حجته في ذلك، ويطالب المفكر بما لا يطالب به نفسه، فلغو باطل.

ولكن كلمة «مفكر» نفسها كلمة مطاطة لا يمكننا تحديد هوية صاحبها تحديداً واضحاً. هل كل من كان «مثقفاً» مفكر عن حق؟ هل نستطيع القول ان اساتذتنا الجامعيين كلهم مفكرون؟ طبعاً لا. فالمثقفون الذين ما زالوا يغيرون المجتمع العربي، ليسوا بالضرورة كلهم مفكرين بمعنى «فلاسفة» القرن الثامن عشر في فرنسا. فالمفكرون الذين هم من هذا القبيل لدينا ما زالوا قلة ضئيلة، وما زالت الغوغائية في بلادنا أكبر مفحم لهم. المفكر الحقيقي لدينا مهدد بتهمة الزندقة حالما يرى رأياً غير الذي درجنا عليه، أو غير الذي يريده أهل السلطة المؤقتة. وهذه مأساته: انه جزء هام من مجتمع سريع التطور، ولكن في المجتمع قوى صماء ما زالت تستطيع فرض الصمت عليه. فمعركة المفكر اذن ليست مع المستبدين من الحكام فحسب. انها مع المجتمع نفسه، بكل ما فيه من انتهازية، وضيق صدر، واستعداد للبحث عن كبش ضحية.

* * *

ليس من السهل تفسير المؤثرات وكيفية فعلها في الأساليب والمحتويات. أما انها ليست اعتباطية، فأمر لا شك فيه. فهي دائماً تأتي استجابة لحاجة، والحاجة يخلقها المناخ الحضاري. وقد قلت في مكان آخر ان المؤثرات كثيراً ما تبلغنا متأخرة عشرين أو ثلاثين سنة، فتحدث ما يشبه الانفجار المؤخر. فإذا صرفنا النظر عن التيارات السياسية، وجدنا ان العالم العربي في السنين العشرين الأخيرة يمر، ثقافياً، بسلسلة الانفجارات السريعة التي امتازت بها الثقافة الأوروبية بين ١٩١٠ و ١٩٣٥ – من «ما بعد

الانطباعيين» إلى الماركسيين والواقعيين الاجتماعيين. وأنا أرى أن الفترة الأوروبية الواقعة بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ هي من أغنى الفترات وأغزرها خلقاً في تاريخ الفنون. فحتى لو جئنا بقائمة موجزة للحركات والأسماء التي ازدهرت في هذا الردح القصير من الزمن وأوجدت وجهة جديدة لسير الفكر والذوق في العالم، لكانت قائمة مدهشة. ففضلاً عن تنمية السينما والمونتاج الفلمي – مما كان له أثر في معظم الفنون في العشرينات – فإننا نجد التكعيبية، والمستقبلية، والدوامية، والتعبيرية، والسريالية، والتجريدية، ونجد كذلك: بيكاسو، وكندنسكي، وبراك، وسترافنسكي، وفرويد، وبريتون، وأبو لينير، وتي. أي. هيوم، وكافكا، وجيمز جويس، ومارسل بروست، ود. هـ. لورنس، وأزرا باوند، وتي. اس. اليوت – وما هؤلاء إلا القليل. هذه الفترة هي التي تجاوزت فيها فكرة الثقافة الانسانية الحدود القومية: فالروافد قد تصب في التيار القومي الكبير، غير انها قد تأتي من أفريقيا، أو اليابان أو مصر القديمة، أو بابل: قد تأتي من ألمانيا أو روسيا أو فرنسا أو الأقطار العربية، أو أي قطر آخر في العالم.

والمثقفون العرب في السنوات الأخيرة جعلوا يسيرون في مثل هذا الاتجاه بعينه، غير انه كان عليهم، إذا أدركوا الاتجاه متأخرين، أن يضغطوا تجارب السنين الكثيرة في أعوام قليلة. ولذا جعلنا نرى فيضاً من الأساليب المختلفة في الفن والأدب يأتينا دفعة واحدة دون التعاقب الزمني الذي ظهرت فيه هذه الأساليب في الأصل.

* * *

في عام ١٨٥٠ تهيأ الأمر لهنري لايارد، وهو في وادي الرافدين، أن يرسل إلى المتحف البريطاني أسدين مجنحين، لكل منهما رأس إنسان، كانا من أول ما اكتشف من آثار الامبراطورية الاشورية في نمرود، قرب مدينة الموصل، قبل ذلك ببضع سنوات. وكان في اثناء السنوات الخمس الأخيرة قد أرسل إلى لندن بضعة آلاف من المنحوتات والنقوش التي اكتشفها في نمرود ونينوى أذاعت صيته في العالم – وإن لم تأته بشيء من المال.

وقد كان له، فيما يبدو، ولع خاص بهذين الأسدين اللذين كانا فيما مضى يحرسان المدخل إلى قصر ملك آشور، لأن عثوره عليهما، بجهده الشخصي واصراره وهو لما يبلغ الثلاثين من العمر، كان فاتحة لعهد طويل من التنقيب والكشف عن نواح من التاريخ القديم بقيت مجهولة حتى ذلك الحين.

وقد وصف في احد كتبه كيف أنه ذات ليلة صاحية مستكينة خرج على فرسه من

الموصل مع نفر من أعوانه، إلى تل نمرود ليودع الأسدين قبل أن يرفعا من مكانهما للمرة الأخيرة: «كان القمر بدراً، وإذ جعلنا ندنو من حافة جدار التراب المحيط بها، راح ضوء القمر الناعم يزحف على ما في الرأسين البشريين من تقاطيع صارمة، ويدفع عنهما الظلال القاتمة التي كانت ما تزال تسربلهما. عضواً عضواً جعل الأسدان العملاقان يبرزان من الظلام، إلى أن وقفاً بكل ضخامتهما مكشوفين للعيان أمامنا. لن أنسى تلك الليلة، ولا المشاعر التي حركها ذانك التمثالان الجليلان في نفسي. بعد بضع ساعات لن يقفا حيث وقفا دونما أذى بين اطلال الإنسان وما صنع لدهور طوال. وبدا لي اننا نقترف إثماً ودنَساً إذ نقتلعها عنوة من مقامها القديم لكي نجعل منها مجرد حجارة للعجب تنصب لجماهير شغولة في عالم جديد. لقد كان اليق بهما ذلك الخراب المترامي حولهما: فقد وقفا يحرسان القصر وهو في عظمته وأبهته، وكان من حقهما أن يقوما حارسين عليه وهو اطلال وركام. غير ان الشيخ عبد الرحمن (من عرب البوسلمان) الذي كان قد رافقنا إلى تل نمرود، لم تقلقه خواطر كتلك، فقد حدق متململاً في الصنمين الرهيبين، وعجب لجنون هؤلاء الافرنج، وقال انها ليلة باردة، ولوى جيد فرسه وانطلق نحو مضارب عشيرته».

في هذه الفقرة الصغيرة من قلم لا يارد أجد نظرتين من الممتع ان يتريث المرء عندهما:

الأولى، نظرة الأوروبي المتحرق إلى اكتشاف الحضارات القديمة واستكناه سرها، الذي تدفعه شهوة رومانسية لا تغالب إلى المغامرة بين الجبال والباديات، بين أناس لا يقرون وجوده بينهم الا كضيف له عليهم حق الغريب، بحثاً عن تمثال أو نقش يستهويه غموضه، ويتحداه قِدَمه. وفي الليل، إذ يرتفع البدر ويغمر ضياؤه الفلوات والتلال الجرد، يتأمل أسدين من حجر أخرجهما من بين الخرائب التي طمرتها القرون المتعاقبة بالتراب. نحن هنا في شمال العراق، في منتصف القرن الماضي، وقد جعل العثمانيون يرسلون الوالي تلو الوالي[1] للتحكم في رقاب الناس، كلهم فاسد، ولا تهمهم حضارة قديمة أو حديثة، ولن يتأملوا حجراً ولن يفلسفوا أثراً من حضارة ازدهرت أو اندثرت. ولن يتردد أهل السلطة، لمغنم سياسي أو غير سياسي، ان يقولوا لهذا الافرنجي: خذ ما تشاء من «أصنام الجن» – على ان تبقي لنا ما تجده معها من ذهب. الأوروبي سيتمعن، ويتأمل، وتعصف بخياله الصور: ذهنه يضطرم على عدة مستويات، يرى الفتنة والعبرة معاً في أسدين منحوتين كانا يحرسان الابهة، ومن حقهما أن يبقيا حارسين (وضوء القمر في

(١) في الفترة الواقعة بين ١٨٤٥ و ١٩١٨ غيّر العثمانيون الولاة على الموصل اثنتين وستين مرة!

الفلاة يثير خواطر هوجاء لذيذة) بين أطلال العز والمجد. ولكنه يعلم انه سيقترف أخيراً ذلك الإثم الذي لا بد منه – اقتلاعهما من مكانهما، لأن هناك من سيجعل هذا الحجر يلقي نوراً على فترة من فترات التاريخ المُظلمة... هذه نظرة.

والنظرة الثانية هي نظرة الشيخ عبد الرحمن: أصنام رهيبة يرفض أن يرى فيها أي معنى سوى اللهمَّ معنى الخارق الذي لن يشغل نفسه به، فلعله اذن معنى يتصل بالجن، ولا يستطيع أن يفقه كيف يكون الحجر مصدراً من مصادر المعرفة و«الحكمة». وانه ليرافق هذا الشاب الأفرنجي الغريب، الذي يكن له الشيخ الود كرجل يقدر الرجولة ويركب الخطر، ولكنه لا يرى إلا الجنون في ولعه بهذه الحجارة التي هجر أهله من أجلها ليعمل على نبشها في زمهرير الشتاء وهجير الصيف – وعلى حملها أخيراً بكدح مئات من الرجال على متن دجلة، إلى البصرة إلى مركب قادم من الهند، سيدور حول القارة الأفريقية عابراً المحيطات ليبلغ مدينته البعيدة. انه يرفض أن يطيل التأمل في أمر يكاد يقلقه ويخرج به عن سيرته اليومية. الليلة باردة، واطالة النظر إلى هذه الحجارة، في ضوء القمر الذي صنعه الله لأمور أخرى، عبث لا طائل تحته. ما لهذا يركب فرسه التي يعشقها. سيلوي جيدها وينطلق بها مخترقاً فيافي الليل اللجينية إلى مضارب العشيرة. المتعة في تأمل البشر، لا في تأمل الحجر.

ولسوف تمر على تلك الليلة ثلاثة أجيال أو أربعة قبل أن يقف أحفاد الشيخ عبد الرحمن ازاء ما يكتشفون وقفة كوقفة لايارد، ويتنازعهم الصراع النفسي بين الموقفين. ولكن خمسين أو ستين سنة كانت كافية لنهب كنوز البلاد النحتية، أو معظمها، تحت سمع الناس وبصرهم، لتغني متاحف العالم، وتغني التاريخ، وتغني منظور العراق الزمني – وتشعرنا بفداحة ما خسرناه من آثار العبقرية في هذا الوادي العظيم.

* * *

فينا أكثر من هوس. في حياتنا من الضغط والدفع والجذب ما يجعلنا نقع في هذا الهوس وذاك للابقاء على الذات الحقيقية فينا ازاء هذا الهجوم المستمر على كياننا ذهنياً، وحسياً، وحياتياً. ولكن الهوس – بما في الكلمة من معنى الانحراف عن السوي – ليس من شيمة كل انسان، ولا هو دائماً بالخير أو الشر. والاهواس تتفاوت نوعاً وحدة من الجنون في الطرف الواحد، الى العبقرية في الطرف الآخر. وحظنا منها أشبه بحظ الفرد من طاقة الخلق. ومنها ما هو استزادة من الحياة، ومنها ما هو محق لها. والحد الفاصل بين هذه وتلك قد لا يزيد عن عرض شعرة.

والحب بكل أنواعه هو الهوس الأكبر لدى الخلاقين. به يدركون لا الذات فحسب، بل كل ما هو خارج عن الذات. فالحب كما تقول الروائية آيريس ميردوك، «هو ذلك التبين العسير من أن ثمة شيئاً غير الذات حقيقياً» به يدرك الخلاق الأفراد الآخرين والأشياء الأخرى، إذ يوجد الحب امتداداً بين الذات وبين الأفراد والأشياء الحقيقية خارجها. انه بعض الطاقة الايجابية التي بها يحاول التغلب على الضغط والدفع والجذب، الممثلة للناحية المظلمة التي تهدد الإنسان.

وحتى تلك الموضوعية اللاعاطفية التي نراها في التركيز على الأشياء والأفراد في شخص رجل كروكنتان في «الغيثان» لسارتر، انما هي قناع من أقنعة الحب، مهما أصيب صاحبها أحياناً بالغيثان. فهذا التعلق بأصغر التوافه مما يعرض له، وأحياناً بأقذرها، انما هو جسر «الحب – الهوس». وبقدر ما يستطيع الحب أحياناً تضبيب الرؤية في الحواشي للتركيز على تفصيل يكاد يكون باهراً في مكان ما في الوسط، هكذا يستطيع أن يوضح الحواشي والأطراف لحد انعدام المنظور والتسلسل المنطقي.

ولكن الحقد أيضاً قد يكون هوساً دافعاً إلى ضرب من الخلق. غير أنه هوس ازاء الحياة يمنع الذات عن الكشف، عن ايجاد الصلة بين المدرك والمدرَك. وبينما هوس الحب قد يصل إلى غضب ربما بلغ أحياناً حد اليأس، كحب الأنبياء الرهيب، قد يتقنع الحقد طلباً للآخرين بوجوه الحب وينطق بألسنة مستعارة، لينضم أخيراً إلى الضغوط العمياء التي تطلب المحق، وتفرض المزيد من الظلام.

* * *

رأيتني في مآدب كمأدبة أفلاطون

حيث الرأي مجنح، واللسان لا يعقله

الا عقل ومنطق، والمشاركون

في الوليمة يبحثون بين أركان الأرض الأربعة

وبين أفلاك الفضاء، لا يخشون

طغاة تسلحوا بعبارات جاهزة

يلوحون بها فوق رؤوس المتحدثين.

في مآدب كهذه سقراط قد ينمو

أو أرسطو أو ابن رشد،

ولكن رأيت الطغاة يندفعون مقعقعين

إلى قاعة الجدل. فيقلبون المائدة،

ويغرقون الرأي الطليق في النهيق.

فيسكت الباحثون، ويجرع سقراط السم،

وتنتشر الغربان في السماء وفي الأرض الضفادع.

١٩٦٦

القـــدس : الزمان المجسّد

مدينة القدس ليست مجرد مكان : إنها زمان أيضاً. فهي لا يمكن أن تُرى بوضوح ضمن نطاقها الجغرافي المحدود وحسب، لأنها حينئذ لن تُفهم. إنها يجب أن تُرى في منظورها التاريخي، وترى كأن التاريخ – تاريخ أربعة آلاف من السنين – اجتمع في لحظة واحدة، هي اللحظة التي يراها المرء فيها. في هذه المدينة التاريخ حي، ينطق به كل حجر. إنه تاريخ مليء بالتناقض، مليء بالفجيعة. ولكنه أيضاً تاريخ مدينة عشقتها البشرية جمعاء. لأنها لم تكن يوماً مجرد مدينة مكانية من حجر وطين وتجارة وسياسة. لقد كانت دوماً مدينة الحلم والتوق وتطلع النفس البشرية إلى الله. لقد وقفت شامخة على جبل، تنظر إلى البحر من جهة وإلى البادية من جهة اخرى. وبين جدرانها جمعت بين معاني البحر ومعاني البادية : قوتين حضاريتين في تفاعل أبدي. وفي هذا التفاعل سر مأساتها وسر عظمتها معاً.

لئن كانت القدس في الأصل، حتى أواخر القرن الماضي، هي المدينة المسورة بأبوابها السبعة، فانها بدأت تفيض إلى ما خارج الأسوار منذ أكثر من سبعين عاماً، بحيث أخذت تتصل شيئاً فشيئاً بالضواحي المحيطة بها من جهاتها الأربع. وقد أخذ هذا التوسع بالتسارع بعد هدم قسم من السور عند باب الخليل عام ١٨٩٨، فكان ذلك تحقيقاً للاتصال العضوي بين امتدادات المدينة وقسمها المسور.

كان أقدم امتداد للمدينة خارج السور يتمثل في محلة النبي داود جنوبي المدينة، وهي تعود إلى بضعة قرون خلت. غير أن امتداد المدينة الأكبر جعل يتكامل بين ١٩٢٠ و١٩٤٨ إلى الشمال والغرب والجنوب، في آن واحد.

هنا نشأت أجزاء القدس الجديدة، امتداداً من شارع يافا من جهة، ومن جهة اخرى امتداداً من شارع مأمن الله، ومقبرة مأمن الله، وشارع القديس يوليان، ولا سيما

بعد إنجاز بناء جمعية الشبان المسيحية في شارع القديس يوليان في الثلاثينات الأولى. وبذلك أقيمت الصلات المباشرة بين المناطق المتباعدة من القدس الجديدة، وبين البلدة القديمة نفسها.

ففي أواسط القرن الماضي كان الألمان قد أنشأوا كولونية الألمان، وتلتها كولونية اليونان، على بضعة كيلومترات من السور، ثم نشأت أحياء وأديرة هنا وهناك، تابعة للكاثوليك والروم الارثوذكس وغيرهم. ونشأت عندها أيضاً بعض الأحياء اليهودية بأموال من أحد اليهود الانكليز، هو السير موسى مونتفيور. وقد كانت مناطق البقعة الفوقا والطالبية والقطمون منذ ذلك الوقت حتى أواخر العشرينات أماكن نزهة واصطياف لأهالي القدس، يملكها أفراد من القدس وبيت لحم. غير أن هذه كلها في الثلاثينات كانت قد خططت وتمَّ عمرانها ضمن رقعة فسيحة واحدة تحيط بالمدينة المسورة من معظم نواحيها، وبذلك تمَّ نشوء القدس المعاصرة بشقيها القديم والجديد. وعلى هذا النحو، في بحر سنوات قلائل، تحولت المناطق الصخرية المتباعدة البيوت، المزدحمة بأشجار الزيتون، إلى أحياء جميلة، حجرية المباني، كثيرة البساتين، عصرية التخطيط.

هنا، أول ما يجب أن يقوله المرء عن القدس هو أنها مدينة عربية، عريقة في عروبتها، رغم ان الصهاينة احتلوا نصفها الجديد. فنصفها الجديد المحتل عربي عروبة نصفها القديم، وعروبة بقية فلسطين المحتلة. وعندما يتحدث أحد أبناء القدس عن مدينته، يستحيل عليه أن يقصر الكلام على المدينة المسورة وما نشأ حولها من بناء وتوسع في فترة ما بعد النكبة. فالقدس بأرجائها كلها وحدة عضوية من اللامنطق أن تشطر هذا الشطر المجرم. وما شطرها على النحو الحالي إلاّ صورة مصغَّرة للخرق العقلي الذي اجتزأ جزافاً قسماً من فلسطين لليهود. وبالرغم من مرور الأعوام على هذا الظلم المجسد، فان المقدسي لن يستطيع أن بتصور مدينته دون النصف المحتل بأحيائه العربية، ومنازله العربية، ولونه العربي.

ولهذا فانني لا أرى بدأً من البدء بالحديث من وجهة نظر شخصية صرف.

لقد سكنت في منخفض خارج السور تحت مشارف النبي داود، كان يعرف باسم «جورة العنّاب». وهو من هذه الأحياء الأولى التي أخذت تنشأ خارج القدس في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن. وقد رأيت فيه تحولاً من سوق للحيوانات، تقام كل يوم جمعة، إلى منطقة صناعية، نشأت فيها دكاكين الحدادين والنجارين والسباكين، وعملت

أيام الصغر في إحدى دكاكينها صيفين متواليين إبان العطلة المدرسية، لقاء قرشين ونصف قرش في اليوم — في أوائل الثلاثينات.

كان بيتنا غرفة واحدة من بنيان كبير طابقه الأرضي منخفض عن الطريق العام، ويتألف من حوش مربع مكشوف ينزل إليه بدرج، على جوانبه غرف، في كل منها عائلة كاملة. ومن باب غرفتنا كنت أرى مئذنة النبي داود تطل علينا من شاهق. ولما لم يكن لهذه الغرفة إلاّ نافذة صغيرة قرب الباب كنا نراكم فيها كتبنا وأغراضنا المدرسية، فقد أذن لنا صاحب الدار أن نفتح ثغرة مربعة صغيرة في أعلى الجدار المقابل للباب تساعد في التهوية، فجاءت النافذة بمحاذاة الأرض من الطريق العام تماماً، ولم يكن مزفتاً يومئذ، فجعلنا عليها غشاء معدنياً، وستارة صغيرة. وكان من عادتي أن استيقظ قبيل الفجر على أصوات الفلاحات القادمات من القرى المجاورة، حاملات سلال الخضار إلى السوق، وقد جلسن قرب نافذتنا العليا هذه يسترحن من السير الشاق قبل بلوغهن «سوق الخضرة» في باب الخليل، فيصدر عنهن، وعن دوابهن، لغط كثير.

ومن هناك أيام التلمذة كنت أصعد كل يوم «الجورة» إلى باب الخليل، وهو يموج بالسيارات والباصات، «بصحارات» الفواكه والخضار، بالباعة والمشترين والحمّالين. ثم أذهب إلى المدرسة الرشيدية — التي ما تزال قائمة في مكانها خارج باب الساهرة — أما عن طريق باب الخليل والبلدة القديمة، أو عن طريق شارع يافا، إذ أصعد إلى «البوسطة القديمة» ماراً بمكتبة «بولس سعيد»، ثم انزل «عقبة المنزل» ماراً بالباب الجديد والمستشفى الفرنسي ودير نوتردام الملاصق له، فالمسرارة، إلى باب العمود. أما اليوم فهذه كلها جزء من منطقة الحرام الملأى بالأنقاض والأسلاك الشائكة. ومن باب العمود، حين ينظر المرء غرباً، يرى الدير الكبير عبر الأسلاك وقد تحول إلى خرائب رهيبة في معركة عنيفة وقعت بين العرب واليهود عام ١٩٤٨، حين أراد اليهود أن يجعلوا منه منطلقاً لاقتحام الباب الجديد والمدينة القديمة. فجابهم المناضلون والجيش العربي، بمجابهة ضارية ردتهم على أعقابهم.

لقد تحولنا فيما بعد إلى حي آخر يقع بين شارع مأمن الله والشماعة، وكانت القدس، منذ قبل إضراب عام ١٩٣٦ الشهير، في اتساع سريع، واستؤنف هذا الاتساع بعد الاضراب. وفي هذه الأثناء كان قد تم بناء الكلية العربية على جبل المكبر، جنوبي القدس. وكان عميدها الاستاذ أحمد سامح الخالدي، رحمه الله. وغدت المسيرة اليومية بالنسبة إلي، تتجه جنوباً، بعد أن يركب المرء باص البقعة الفوقا، ثم يسير وراء معسكر

للجيش البريطاني إلى أن يصل قمة جبل المكبر حيث قامت الكلية في وسط فراغات فسيحة، بعضها ملاعب، تحفّها المئات من فسائل الصنوبر. وقد نمت الفسائل إلى شجيرات تحت سمعنا وبصرنا، ما بين ١٩٣٥ و١٩٣٨.

قضيت سنتي الأخيرة داخلياً في الكلية العربية. ولن أنسى منظر القدس عبر وادي الرَبابة، وهي في النهار مغمورة في غمام من البنفسج، وهي في الليل تتقد وتتلألأ.

كانت الكلية العربية يومئذ، كعهدها دائماً إلى أن أتت عليها النكبة، تجمع حوالى مائة وعشرين طالباً يتم انتقاؤهم من بين المبرزين في مدارس فلسطين كلها، وكان معظمهم يمتازون، فضلاً عن الذكاء، بالقدرة الهائلة على الدرس الشاق، حتى كان من مهام المسؤولين كبح رغبة الطلاب في الدرس طوال الليل «سراً»، بعد ساعة الايواء إلى الفراش! فلا عجب أن تخرج من الكلية عدد كبير من الشباب أضحى الكثير منهم اليوم من مشاهير العرب. كنا في الليل، من مكاننا التنسُّكي هذا، نطيل النظر إلى القدس، من ذلك الجبل نفسه الذي وقف عليه يوماً، قبلنا بألف وثلاثمائة سنة، عمر بن الخطاب ليرى بيت المقدس لأول مرة. «ثريات متلاحقة، استمرار لنجوم السماء»، هكذا كنا نصف المدينة المشعشعة في الظلام عبر الوادي الذي كان يدعى في الأزمنة الغابرة بوادي جهنم، ونحن نتحدث دون انقطاع في كل ما يهم الشباب، ولا سيما الأدب والسياسة، فضلاً عن دروسنا العاتية التي كان بعضنا يحفظها غيباً، وذلك بأن يمشي ويمشي حول الملاعب الفسيحة وهو «يصم» إلى ما لا نهاية.

بعد ذلك ببضع سنوات تحولنا مرة اخرى، وكان تحولنا هذه المرة غرباً إلى ضاحية القطمون، على ذروة تل يشرف على منحدرات الصخر من ناحية - تبلغ وادياً يؤدي فيه الطريق إلى قرية المالحة - ومنحدرات من ناحية اخرى مليئة بالمنازل الحجرية الجميلة التي امتازت بها القدس. لقد بلغت المدينة في أوائل عام ١٩٤٧ أقصى توسعها ورونقها: غير ان الارهابيين اليهود كانوا قبل ذلك بثلاث سنوات قد شرعوا في تدمير القدس الجديدة وفق خطة وحشية: فبدأوا أولاً بنسف المقرات الحكومية، الواحد تلو الآخر. (وكان من أشهر الأماكن التي نسفوها على من فيها جناح السكرتارية العامة للحكومة في فندق الملك داود). وبعد إعلان التقسيم في تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٤٧، أخذوا ينسفون منازل العرب ليلاً، ولا سيما في حي القطمون الذي كان مجاوراً لحي رحافيا اليهودي، إرهاباً للسكان ودفعاً إياهم على الهرب. ثم جعل العرب يردون على التحدي، وما هي إلاّ بضعة أشهر، حتى كانت القدس الجديدة متاهة مخيفة من أسلاك شائكة، وبيوت مهجورة، وخرائب متناثرة، تتخاطب بدمدمة الرصاص ليل نهار.

إنني أذكر القدس الجديدة. القدس السليبة. كآدم يذكر الجنة. فالصبي إذ ينمو. تنمو المدينة في كل زاوية من زوايا نفسه. وصباه إنما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأزقة والأشجار والبقاع المزروعة التي تخضرّ في الربيع وتصفرّ في الشتاء. والصخور المنتشرة في كل مكان، التي تؤلف المدينة. أين تنتهي الذات ويبدأ الموضوع هنا؟ شارع بكى فيه الولد، وجاع، وضحك، وعشق فتاة لا يعرف اسمها لأنها ابتسمت له من غير قصد، وركض فيه في المطر، في الظلام، مع اخوته، مع والديه. مع العشرات من أصدقائه الذين ما زال يسمع في ذهنه أصواتهم المتجاوبة بين مباني الشارع: مثل هذا الشارع هل يمكن أن يبقى امتداداً هندسياً موضوعياً مجرداً؟ وإذا ما جاء العدو وحطّم الأرصفة بمصفحاته، ونسف البيوت على من فيها، واجتثّ الأهل والصحب من جذورهم، وألقى بالفتى وقد أصبح شاباً، عبر الوديان، عبر الصحاري، إلى طرق اخرى ومنازل اخرى، هل لـه إلاّ أن يرى في ذلك محاولة جائرة لفصم الذات، والذات يجب ألا تنفصمُ؟ ومن هنا كان شعور كل فلسطيني أن لا بد لـه من العودة: فالعودة هي أكثر من استرداد أرض سلبها العدو: إنها استرداد القسم الآخر من الذات. إنها استرداد للنفس بكاملها.

من مبتذلات التاريخ هذه المدن الكثيرة التي بنيت واتسعت وشمخت، ثم قوضتها الزلازل أو دمرتها جيوش الغزاة، فتحولت إلى أنقاض اندثرت تحت رياح الزمن، أو طمرتها الأتربة المتراكمة عبر القرون. عمود هنا وقنطرة هناك، وحجارة تكشف عنها أيدي المنقبين وسط فلاة بائدة.

غير ان معجزة التاريخ هي هذه المدينة التي قدسها البشر، وبقدر ما قدّسوها أعملوا فيها يد التخريب والدمار، ولكنها تُجرح ولا تموت، تتحطّم ثم تنتعش من جديد.

أول من بناها أقوام سامية جاءت من الجزيرة العربية، يُطلَق عليها اسم الكنعانيين بصورة مجملة، وإن كنا نعلم أن المتأخرين منهم كانوا أيضاً يعرفون باليبوسيين. لقد بنى هؤلاء العرب القدس حوالى عام ٢٥٠٠ ق.م.، وأطلقوا عليها اسم اورسالم (مدينة السلام). وأغلب الظن انهم اختاروا موقعها لحصانته النسبية في وسط منطقة غنية بالقمح والزيتون والكروم، ولوجود عين سلوان التي ربما كانت داخلة ضمن تخطيطها الأول. وقد اكتشفت مؤخراً بقايا من السور والقلعة اليبوسية الأصلية.

وقد قاومت القدس هجمات العبرانيين زمناً طويلاً، بعد أن جاؤوا أرض فلسطين

غزاة يريدون الاستقرار. ولم يدخلوها إلاّ عنوة، بعد تأسيسها بحوالى خمسة عشر قرناً من الزمن. وما من ريب في أن الملك داود، عندما جعلها عاصمة له حوالى عام ١٠٠٠ ق.م.، اختارها لأنها كانت مدينة كنعانية متكاملة هي مركز عبادة هام، فاستغل فوائدها كلها: من حصانة، ومركزية، ومكانة في أعين السكان الذين كانوا ما يزالون يعبدون الاله القديم تموز، يبكون موته بالمراثي، وفي الربيع يحتفلون بعودته إلى الحياة، وعودة الخصب إلى الأرض معه.

والعبرانيون إنما فرضوا وجودهم على سكانها الأصليين فرضاً وعنوة. وحتى كتب التوراة، رغم ما أعمل فيها كتّاب اليهود القدامى من تحريف، تشهد على ذلك. وقد عُرف العبرانيون بقسوتهم على من يغلبونهم في فتوحاتهم، مدّعين بأن يهوه يأمرهم بقتل كل امرأة وشيخ وطفل، عدا البالغين، بل وقتل الخيول والمواشي وما تحفل به الأرض من حيوانات. ولعل تاريخ مدينة سبسطية قرب نابلس، إذا استطاع المرء أن يقرأ بين سطوره، يدل على ان «الأغراب» (أي السكان الأصليين) الذين كانوا يتمسّكون بآلهتهم فيُغضبون اليهود عليهم، فيستغل الصراع بينهم الأشوريون والبابليون، ثم اليونان، فالرومان، بقوا في أرضهم فلسطين قرناً تلو قرن شوكة في جنب الغزاة العبرانيين الذين أقاموا حكمهم الغاصب فيها.

وأول تدمير كبير لها جاء على أيدي العراقيين القدماء. لقد كانت فلسطين لحقب متعاقبة من حكم اليهود لها، نهباً للجيوش الفرعونية من ناحية، والجيوش الاشورية من ناحية اخرى. غير أن نبوخذ نصّر، ملك بابل، لم يكتف بالفتح عام ٥٨٦ ق.م. بل دمّر قسماً كبيراً من «أورشليم»، وهدم هيكل سليمان، ومحا تحصينات المدينة، وسبى كبار اليهود إلى أرض العراق، وأحلّهم على نهر الفرات. ولقد كان من مآسي التاريخ، أن بابل نفسها لشدّة ما كان من صراع بينها وبين الشمال من ناحية، والشرق من ناحية اخرى، وقعت أخيراً بكل ما فيها من حضارة ومجد في أيدي الفرس، وكان من الطبيعي أن يساعد الفرس أعداء بابل على الثأر منها، فأعادوا اليهود إلى القدس بعد سبيهم منها بنصف قرن ليبنوا هيكل سليمان من جديد، ويعيدوا بناء الأسوار.

غير ان سلطة اليهود على القدس، رغم ذلك، لم تبق مطلقة لمدة طويلة. فقد وقعت تحت ظل خلفاء الاسكندر منذ أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، وأصبحت المدينة جزءاً من الحضارة الآرامية الهلنستية، حيث يتكلم الناس بالآرامية، ويكتب المفكرون بالاغريقية، وليس للعبرية إلاّ قيمة دينية شعائرية حتى بين أهلها. والحضارة الآرامية

(أو «السريانية»: راجع «دراسة في التاريخ» لآرنولد طوينبي) هي الحضارة القديمة التي انبثقت عنها الحضارة العربية اللاحقة، فهي إذاً، في فلسطين، امتداداً للوضع الكنعاني العربي في المناخ والتفكير.

وقد كانت روما خليفة الهلنستيين في حكم القدس، ولا سيما بعد أن حاصرها بومبي عام ٦٥ ق.م.، ونهب هيكلها كراسوس عام ٥٤ ق.م. وقد أقامت روما ملوكاً في المنطقة من اسرة يهودية يونانية الثقافية رومانية النزعة، وكان أكثرهم يدعى بهيرودس. ولئن أبقت روما على شيء من الكيان اليهودي لزمن ما، فانها ضاقت ذرعاً، وانتهى الأمر إلى أن جاء القائد الروماني طيطوس إلى القدس، وبعد حصار الثوار فيها مدة طويلة، اقتحمها عام ٧٠ للميلاد، ودمرها تدميراً يضاهي ما كان البابليون قد أوقعوه بها قبل ذلك بحوالى ستة قرون. واقيمت فيها حامية رومانية حتى عام ١٣٢، عندما ثار اليهود مرة اخرى، فسحقت قوات الامبراطور هدريان الثوار هذه المرة ودمرت المدينة تدميراً كاملاً، وحرثت أرضها حرثاً، وطرد اليهود منها طرداً قاضياً، وكانت النتيجة ان «تشتت» اليهود منذ ذلك اليوم، وزالت عن القدس الصبغة اليهودية الظاهرة، وتحطم هيكل سليمان للمرة الأخيرة — هذا الشعار العاطفي العرقي الذي أبقاه اليهود نصب أعينهم قروناً متوالية. وعلى أنقاض المدينة القديمة ابتنى الرومان مدينة جديدة اسموها ايليا كابيتولينا (باسم ايليوس هدريانوس). ومكان الهيكل أقاموا —كما كان متوقعاً— هيكلاً لجوبيتر.

ولكن اللون الحضاري الذي بقيت المدينة تتصف به، بقي هو الآرامي (العربي) الاغريقي — وأصبحت فلسطين جزءاً من الحضارة المتوسطية عن حق. وفي هذه الفترة تظهر أولى الدويلات العربية إلى الشمال من القدس: في تدمر. وبنشوء النصرانية — وهي آرامية اغريقية في منبتها — وابتناء الكنائس الكبيرة —ككنيستي المهد والقيامة— من قبل الدولة البيزنطية من القرن الرابع فصاعداً، عادت القدس إلى وضعها الطبيعي الصحيح، من حيث السكان أنفسهم، رغم بقاء السلطة البيزنطية في البلاد.

والغريب أن الفرس الذين أعادوا اليهود من بابل، كادوا يفعلون ذلك مرة اخرى عندما هاجموا فلسطين، ودمّروا القدس عام ٦١٤م، بقيادة كسرى الثاني. لقد عبّروا عن نقمتهم التاريخية على الاغريق هذه المرة بمحاولتهم تحطيم النصرانية في عقر دارها. فجاؤوا إلى القدس بآلاف من اليهود الناقمين على المسيحيين، لأن المسيحيين لم يسمحوا قط لليهود بالعودة، وأعمل اليهود مع أسيادهم الفرس السيف في ذبح الأهالي، وتهديم المباني والكنائس. فنهبت القدس، وقتل ألوف من سكانها. ومن يذهب إلى دير مار سابا اليوم،

وهو يقع في التلال الجرد جنوبي شرقي القدس. يجد أكوام الجماجم التي يقول الرهبان انها جماجم القتلى في تلك الحملة البربرية. (كنيسة المهد في بيت لحم لم تصب بأذى يومئذ، لأن الفرس رأوا صورة «المجوس الثلاثة» مع المسيح الطفل على بابها. فأمسكوا اليد عنها).

ثم ذهب الفرس، كما جاؤوا، وذهب معهم اليهود، وعادت السلطة البيزنطية إلى المدينة على يد هرقل، حتى مقدم الجيوش العربية عام ٦٣٧م، وحصارها على يدي عمرو بن العاص أولاً، ثم أبي عبيدة بن الجراح، زهاء أشهر أربعة. وأخيراً دخلها عمر بن الخطاب ذلك الدخول المشهور العجيب – وهو يرتدي «المرقّعة» لئلاّ يقال إنه شمخ أو تجبّر.

ومن المدهش أن اليهود لعبوا لعبتهم التاريخية المألوفة هذه المرة أيضاً. فقد حسبوا ان العرب جاؤوا فاتحين على غرار الفرس، فأرادوا دخول المدينة متسترين بالجيش الجديد. غير انهم لم يفلحوا في ذلك. فقد جاء في «كتاب الامان» (ميثاق الصلح الذي عُقد بين عمر بن الخطاب وبطريك القدس صفرونيوس): «... هذا ما أعطى عبد الله عمر أمير المؤمنين أهل ايليا من الأمان. أعطاهم أماناً لأنفسهم وأموالهم ولكنائسهم وصلبانهم... إنه لا تسكن كنائسهم ولا تهدم ولا ينتقص منها ولا من حيزها ولا من صلبهم ولا شيء من أموالهم ولا يكرهون على دينهم ولا يضار أحد منهم، ولا يسكن بايليا معهم أحد من اليهود...». ويذكر الطبري أن أحد اليهود كان قد حثّ الخليفة عمر قبل ذلك في معسكر قرب دمشق قائلاً: «يا أمير المؤمنين، لا ترجع إلى بلادك حتى يفتح الله عليك ايليا». ولكن نوايا اليهود، فيما يبدو، لم تخفَ على أهل المدينة، فاتفقوا مع الخليفة العادل على إحباطها.

وهكذا استمرت القدس في عروبتها. وبقية القصة معروفة: إخفاق الصليبيين بعد مائتي سنة من القتال المتواصل في نزعها من أيدي العرب (دخلها الصليبيون بقيادة غودفري دي بويون عام ١٠٩٩، وانتزعها من أيديهم صلاح الدين الأيوبي عام ١١٨٧)، ثم استيلاء العثمانيين عليها على يد سليمان القانوني عام ١٥١٧، ثم استيلاء الانكليز على فلسطين ودخولهم القدس بعد ذلك بأربعمائة عام بالضبط – ودخول اليهود من جديد متسترين بحماية ومساعدة الفاتح الجديد.

لقد دخل الجنرال اللنبي القدس، مترجلاً عن حصانه، في ١١ كانون الأول (ديسمبر) عام ١٩١٧، من باب الخليل. ترى ما الذي كان يعلمه عن المؤامرة اليهودية

على القدس – وبقية فلسطين – عندما أعلن، عن غير فهم صحيح للتاريخ، ان تلك كانت «آخر الحملات الصليبية»؟ أولاً، كيف سمح لنفسه أن يتصور نفسه فاتحاً «صليبياً»، مع أن العرب كانوا شركاء لـه في «الفتح»، وانهم ما ثاروا على الأتراك إلاّ لينتزعوا بلادهم من النير العثماني الطوراني، وصراعهم مع أوروبا حينئذ أمر غير وارد؟ وكيف أوهم نفسه، ثانياً، انه يدخل القدس دخول الصليبيين، وهو عن علم أو غير علم إنما يمهّد الدرب لحفنة من الصهيونيين، كانوا منذ أواخر القرن التاسع عشر دائبين يشترون الذمم ويساومون العثمانيين والانكليز وغيرهم من أجل الاستيلاء على هذه الأرض العربية.

ثلاثون عاماً من التناقض السياسي الرهيب مرّت بعد ذلك على القدس. ثلاثون عاماً من صراع فلسطين مع قوة غاشمة مركبة لا تفهمهم – أو لا تريد أن تفهمهم – ولا يفهمونها. أول ما أذكر من حياتي: المظاهرات والاضطرابات والاضرابات والجند والشرطة يملأون الشوارع. لقد نشأ جيلي في خضم من التمرد والعصيان والمأساة، في خضم من القتال والتطلع إلى الحرية، في خضم من الجنود يطلقون الرصاص على آلاف المتظاهرين من رجال ونساء وصبية، في خضم من القنابل وبراميل الديناميت يفجّرها إرهابيو اليهود في أبواب المدينة، فتتناثر أشلاء الأبرياء ذات اليمين وذات الشمال. ثلاثون عاماً من منع التجول، وملاحقة الشباب، وفرض العقوبات الجماعية على القرى بعد أن يقوم الجند، في تفتيشهم عن الثوار، بخلط القمح بالعدس بالتراب بالطحين في كل بيت في كل قرية. ثلاثون عاماً من القصائد المتمردة والخطب اللاهبة ومصارع الشهداء، والاغتيالات التي ترافق كل ثورة.

ورغم هذا كله، فقد كانت ثمة معجزة. كانت المدينة في نمو دائم. فرغم كل ما حدث كانت هناك مدارس – على قلتها – لعل العالم العربي لم يعرف مثلها مستوى في التعليم، وكان هناك نظام ييسر للقدس أن تتسع وتزداد عمراناً ونضرة وجمالا.

ما الذي كان سيتحقق من معجزة أعظم لو عرفت القدس – كما عرفت مدن غيرها – أمناً وسلاماً طيلة تلك الأعوام الثلاثين؟

قد يذهب المرء إلى القدس بالسيارة أو الطائرة. واليوم ليس للمرء القادم بالسيارة إلاّ أن يأتيها من الشرق، عن طريق عمان. كانت الطريق فيما مضى بين عمان والقدس تستغرق أكثر من ساعتين. تتلوى صعداً، وتتلوى نزلاً في وادي شعيب، وتقطع جسر اللنبي (سابقاً) القائم على نهر الأردن – والذي كان فيما مضى نقطة الحدود بين فلسطين وشرقي

الأردن – مارة بأخفض منطقة في الدنيا عن سطح البحر، منطقة الغور، ثم تمر بأريحا، وبعد ذلك تتلوى صعداً من جديد، ويستمر الصعود والانعطاف حتى تبلغ بيت المقدس، على ارتفاع ٨٠٠ متر عن سطح البحر، أي بارتفاع بلدة عاليه في لبنان.

أما اليوم فقد أنشئت بين عمان والقدس طريق مستقيمة عريضة، تقطعها السيارة في حوالي الساعة الواحدة. وقبيل وصول المرء إلى القدس، يجد أن الطريق حادة الصعود رغم اتساعها، وتنعطف انعطافات عديدة تبلغ به فجأة قرية العازرية، حيث أقام المسيح لعازر من الموت، وبعد قليل يجد نفسه عند «رأس العمود»، وإذا المدينة القديمة فجأة تكشف عن نفسها وراء الأسوار القائمة على أعالي تل متصاعد، وقد انتشرت المباني والقباب والمآذن حول فسحات الحرم الشريف الذي تتصل أراضيه ومبانيه بالسور الشرقي، وقد توسطتها جميعاً قبّة الصخرة وهي تشعشع بألوانها الذهبية. ومن ثم سيجد الزائر نفسه في بقعة هي أكثر بقاع الأرض مواقع مقدسة: فهو سيمر بالجسمانية حيث ألقي القبض على المسيح بخيانة من يهوذا، وكنيسة «ستنا مريم» وهي من أغرب كنائس الدنيا. فالكنيسة هنا مبنية كلها تحت الأرض في كهف عظيم ينحدر حوالي خمسين درجة إلى أعماق الأرض، دونما منفذ فيما عدا المدخل، لينتهي إلى سرير يق[illegible] سرير العذراء، يرى المؤمنين يمرون تبركاً من تحته. وفيه بئر قديمة ينزلون الدلاء فيها بأيديهم [illegible] يصعّدونها ليشربوا من مائها المقدّس. وليس على ظهر الكنيسة إلاّ الأرض الصخرية، وقد امتلأت بأشجار الزيتون، بينها بعض القبور التابعة للروم الارثوذكس. وإذا اتفق وصول الزائر يوم ١٥ آب (اغسطس)، يوم عيد العذراء مريم، وجد الناس في احتفال: أراجيح الهواء تدور بالأطفال، والمعيدون يأكلون ويشربون ويغنون تحت أغصان الزيتون. ويشرف على هذا المشهد جبل مشهور، هو جبل الزيتون، في أعلاه – عندما يتاح للمرء الرقي إليه – قرية الطور وكنيسة الصعود، حيث صعد المسيح إلى السماء، يرى فيها حجراً أملسته شفاه المتعبّدين وأيديهم طوال القرون، لأن فيه طبعة تشبه طبعة القدم – يقولون انها أثر قدم المسيح وقد انطبعت في الصخر لحظة صعوده إلى لدن الله. ولكن ذلك سيراه الزائر فيما بعد، كما سيرى هناك فندقاً ضخماً من أحدث الفنادق طرازاً وقد جثم على ذلك المرتفع الشاهق ليشرف لا على المدينة وحدها، بل على كل ما يحيط بها من وديان وجبال وسهول أخّاذة الفتنة تتباعد شرقاً نحو الآفاق السحيقة، نحو «الجبال الزرق» القائمة وراء البحر الميت، وجنوباً نحو بيت لحم والخليل.

ولكن سيارة الزائر ستصعد به، من كنيسة العذراء، ليمر بكنيسة اخرى ثم بباب «ستنا مريم»، ثم ينعطف نحو باب الساهرة، منطلق المدينة الجديدة منذ وقوع النكبة.

وهناك يشق الطريق بين الازدحام نحو أكبر مدخل للمدينة المسورة: باب العمود.

وعندها يشعر العربي فجأة، ومرة اخرى، بوقوع النكبة: إذ انه هنا يرى حائطاً ضخماً يمتد نحو الشمال، بُني في السنوات الأخيرة عابراً المسرارة إلى حي الشيخ جراح، ليقي العرب شر القناصة اليهود الذين يحتلون المرتفع المواجه، عبر المنطقة الحرام. وهكذا تجد المأساة لها رمزاً آخر تقيمه بين يديه.

أما بلوغ القدس بالطائرة فميسَّر جداً من معظم العواصم العربية القريبة. ولا سيما من بيروت. فمن بيروت ثمة طائرتان على الأقل كل يوم تقصدان القدس. والطائرة بسفرتها القصيرة من بيروت تضطر بالطبع إلى الاتجاه شرقاً إلى دمشق، ثم جنوباً فغرباً: والمشهد من الجو الاردني في معظمه مشهد أرض جبلية حمراء الصخر يلمح فيها الراكب فجأة نهر الأردن خطاً رفيعاً كثير التعاريج، وإذا هو بعد لحظات يهبط في مطار قلندية، على بعد حوالى عشرة كيلومترات شمالي المدينة. ومن هناك تذهب به السيارة في طريق عريضة عصرية البناء، بين شريطين متواصلين من المباني الحجرية الحديثة، البادية الحسن والاناقة، وهي التي جعلت من قريتي بيت حنينا وشعفاط ضاحيتين جديدتين من ضواحي المدينة، إلى أن يبلغ أشهر مشارف القدس في تاريخها الطويل: جبل سكوبس. وإذا بالمدينة، بلمحة واحدة، تنبسط أمامه بشقيها الجديد والقديم، المحتل والحر – تنبسط وتلتمع كأنها صنعت من صدف ملون. من هنا كان الحجاج المسيحيون يجعلون طريقهم فيما مضى، حتى مجيء العثمانيين (جعل العثمانيون باب الخليل المدخل الوحيد الميسر لقوافل الحجاج، وكان عليهم أن يبلغوه في النهار، لأنه كان يقفل ساعة الغروب)؛ وإذا ما وقعت أعينهم على المدينة، وقد غمرها ذوب من الورد والبنفسج، بانت لهم انها المدينة المثلى التي جعلوا منها يوطوبيا أحلامهم وتشوفاتهم، وخروا على ركبهم ساجدين، وقبلوا التراب المقدس، هاتفين ضارعين.

مشهد المدينة من هنا مشهد يهز النفس بسحره، قد لا يفوقه روعة إلاّ مشهدها من جبل الطور، قرب كنيسة الصعود. ولا بد من القول أن مستشفى هداسا والجامعة العبرية على مقربة من هذا المكان: وهما رغم كونهما في قلب المنطقة العربية، ما زالا أشبه بجزيرة ترعاها الأمم المتحدة لصالح اليهود.

من هنا ينزل المرء إلى منطقة الشيخ جراح، وبعد قليل يجد نفسه وسط جلبة وضوضاء وسيارات ذلك المدخل الكبير الفخم: باب العمود. وسوف يدرك في الحال، ولا ريب، انه على عتبة مدينة هي من أروع وأغزر النماذج القائمة لمدينة عربية بقيت على

طابعها الهندسي القديم منذ القرن الثاني عشر للميلاد، منذ الحروب الصليبية وانتصار صلاح الدين الأيوبي. ولئن كانت أسوارها، على الأغلب، عثمانية البناء تعود إلى أوائل القرن السادس عشر، فانها تحفظ بين حجارتها دلائل عهودها الممعنة في القدم إلى ما قبل أربعة آلاف سنة.

أما باب العمود، فقد أنجز بناءه سليمان القانوني عام ١٥٣٧ وجعله على نمط معماري بلغت به الهندسة العثمانية أوْجَها، إذ أراد السلطان الكبير أن يترك في القدس أثراً بارزاً ينطق بفخره «بتحرير» المدينة من المماليك، وبعزمه على تنظيم المدينة وتجميلها وتجديدها. غير ان المدينة، بعد موته عام ١٥٦٦، لم يشيد فيها بنيان واحد ذو قيمة تُذكر لثلاثة قرون طويلة. ولم يجد العثمانيون في توسيع طرقاتها وإعادة تنظيمها إلاّ عندما أراد غليوم الأول، قيصر المانيا وحليفهم يومئذ، زيارتها عام ١٨٩٧، فقاموا بأعمال من الهدم والردم والترميم، ما كاد يجعل حتى العربات تستطيع اقتحام طرقاتها. وكان من نتائج تلك الزيارة العجيبة – التي كانت السبب في هدم قسم من السور عند باب الخليل، كما ذكرنا في مستهل المِقال – ان أقيم بناء ضخم على جبل الطور عُرِف باسم زوجة غليوم، اوغستا فكتوريا، أضحى معلماً بارزاً من معالم المدينة شمالي شرقي السور. وقد قدّر لهذا المبنى الشبيه بالبرج أن يصبح بعد ذلك بعشرين سنة، على اثر هزيمة الأتراك ووقوع القيصر الالماني أسيراً في أيدي الحلفاء، أول دار لحكومة الانتداب البريطاني! أما اليوم فهو مستشفى وكالة غوث اللاجئين، ويعرف بمستشفى المطّلع.

ومن مفارقات الزمن أن أسوار القدس، التي صنعت لزمان غير زماننا، والتي تبدو اليوم كأنها ليست أكثر من أثر تاريخي قائم، لعبت دوراً كبيراً في الحفاظ على عروبة المدينة عام ١٩٤٨. لقد عادت يومئذ وأضحت قلعة كأداء، صمدت لهجمات اليهود المتكررة، مدة طويلة، ومن وراء حصونها، ردّ المجاهدون والجيش العربي كيد اليهود الطامعين فيها إلى نحورهم، رغم ما ألحقه اليهود بها من أضرار بقذائفهم المدفعية. وبقيت المدينة المقدسة في أيدي أهليها، واخرج اليهود منها نهائياً لآخر مرة.

حينما يدخل المرء المدينة من باب العمود، يدهش لازدحام طرقاتها ونظافتها معاً: فهي رغم ما يعج بها من جماهير، مدينة نضرة، منظمة، لم يفقد سكانها رغم النكبة شيئاً من حيويتهم ونشاطهم وحسن وفادتهم. فهذه المدينة التي هي دوماً موئل آلاف السواح والحجاج، لم يتنازل أهلوها يوماً إلى أساليب المدن السياحية التي لا تتورع عن استغلال الغريب. لقد اعتادت القدس على جماهير الوافدين الناطقين بكل لغة من لغات

الأرض، فهي تنظر إليهم نظرة الكريم، وتهيّئ لهم ما يحتاجون إليه من ضيافة، معتزة بنفسها، من غير تزلف لمأرب، ومن غير رغبة في مغنم.

القدس، كأكثر العواصم العربية منذ القرن السابع الميلادي، لا سيما بغداد ودمشق، مدينة تتخالط فيها الثقافات العريقة تخالطاً عجيباً فتغني بتياراتها السيل الحضاري العربي الكبير. هذه معجزة اخرى من معجزات التاريخ في هذا الجزء من العالم: تعايش المذاهب والألسنة والعادات في ظل الشخصية العربية. وكون القدس مركزاً للديانات السماوية جعل هذا التعايش مزيتها الكبرى طيلة الأربعة عشر قرناً الأخيرة. فالحرم الشريف، أولى القبلتين وثالث الحرمين، يشغل من مساحة المدينة القديمة سدسها، وهو أول ما يلفت النظر عندما يطل عليها المرء قادماً من الشرق. إن العين في الحال لتستقر على هذه القبة الذهبية الوضاءة، التي تزهو عالية في وسط فسحات الحرم: قبة الصخرة. وهذه الصخرة التي اقيمت القبة عليها، إنما هي نواة القدس وقلبها منذ أقدم أزمانها. عليها، أو حولها، أو بسبب منها، تعاقبت ممالك وحضارات ومبان فيها يتجسّد تاريخ المدينة، كما يتجسّد فيها سحرها. الكنعانيون بنوا هنا أقدم هياكلهم، وتلاهم اليهود، والرومان، والبيزنطيون، والعرب، وحتى الصليبيون لفترة ما أقاموا هيكلاً لهم داخل القبّة.

مسجد قبّة الصخرة في شكله الحالي الرائع، ابتناه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان عام ٦٨٨م، حين حاول أن يصرف عرب سوريا وفلسطين عن الحج إلى الكعبة، يوم نصب عبد الله بن الزبير نفسه خليفة مناوئاً له على مكة. وقد اقترنت الصخرة بمعراج النبي، وفيها أثر قدم النبي ليلة اسرى وحط عليها، رابطاً حصانه البراق على مقربة منها – فيما كان «مبكى» اليهود. وهي أيضاً الصخرة التي يروى أن ابراهيم الخليل أراد أن يضحي بابنه اسحق عليها، كما انها تقع ضمن المنطقة التي أقام سليمان عليها هيكله. وتاريخها يتغلغل ولا ريب في مجاهيل التاريخ الاسطوري.

قبّة الصخرة أجمل وأروع مسجد في العالم، وهي في المقدمة من مباني الحضارة الانسانية هندسة وفخامة. ومن أراد معرفة دقائقها الهندسية التي يزداد لها المرء دهشة كلما تمعّن بها، فليراجع ما كتبه عنها الاستاذ ك. كريسويل في كتابه «المعمار الاسلامي في عهده الأول». ومع اننا كدأبنا في العمارات القديمة، لا نعرف اسم مهندسها، فان القبّة ولا ريب قمة من قمم الهندسة السورية القديمة. والطريف ان المقدَّسي يروي، بعد بناء المسجد بقرن من الزمان، ان من جملة الأسباب التي حفزت الخليفة الأموي على إنفاق المبالغ الطائلة على قبة الصخرة، ان عبد الملك، إذ رأى سوريا تملؤها كنائس النصارى

الفخمة. وشاهَد جلال كنيسة القيامة وعَظَمة بنائها، خشي أن تَبهر هذه المباني أعين المسلمين، فأقام هذا المبنى على الصخرة ليضاهي تلك الكنائس جلالاً وعَظَمة.

وقد اشتركت الدول العربية في السنوات الأخيرة في عمليات ترميم شاملة، جمعت بين الدقة والبراعة والرهافة، فأبرزت من جديد جمالها الرائع، لا في النسب التي بين أجزائها فحسب، بل في التفاصيل الزخرفية العجيبة في الداخل والخارج، بما فيها من فسيفساء قد لا تضاهيها جمالاً أي فسيفساء في العالم منذ العصر البيزنطي. وقد رفعت الطبقة الرصاصية الثقيلة التي كانت تعلو القبة، وأعيد بناء هذه الطبقة الخارجية من سطح القبّة بمزيج معدني صلب وخفيف، ذهبي اللون، جعلها تتلألأ وتتوهّج، كما حق لها أن تتلألأ وتتوهّج، وسط مباني المدينة القديمة.

وعلى مسافة من قبّة الصخرة، يقوم المسجد الأقصى متسعاً للآلاف من المصلين، وهو في بعض تفاصيله الداخلية تحفة عمرانية. والمرجح أن الوليد بن عبد الملك، حوالى عام ٧٠٩م بَنَى المسجد في معظم شكله الحالي مكان المسجد الأقصى الأول الذي أقيم بعد دخول العرب القدس مباشرة على غرار معماري بسيط. وقد ترك فيه المماليك بوجه خاص آثاراً بديعة من فنهم، تشهد عليها زخارف باطن القبّة حيث خط اسم السلطان الناصر محمد ١٣٢٨م على مدارها الداخلي.

لحسن الحظ، جعلت زيارة الحرم الشريف ميسورة للجميع في الآونة الأخيرة. ورصفت طريق للسيارات من باب «ستنا مريم» توصل الزائر إلى طرف باحة الحرم دونما مشقّة.

الحرم الشريف وكنيسة القيامة هما بالطبع، المقومان الأولان لكيان المدينة. ولئن كانت قبة الصخرة، عند بنائها، قد جعلت مقاييسها طبق مقاييس القبّة التي تعلو كنيسة القيامة، فان قبّة القيامة، من الداخل، ما زالت زخارفها المذهّبة تتهافت وتتساقط، على بساطتها. ولكثرة الطوائف المسيحية التي تصرّ إصراراً عنيفاً على حقوقها في أجزاء مختلفة من كنيسة القيامة، كان ترميم الكنيسة من المشكلات الشائكة التي جابهتها هذه الطوائف منذ أكثر من ثلاثين سنة. وقد اقيمت أيام الانتداب البريطاني دعائم وأساقيل فولاذية لتسند البنيان المصدّع، ريثما تتفق الأطراف الكثيرة على حل ينتهي إلى إجراء الترميم. فالكنيسة التاريخية، التي أكمل بناؤها بأمر من الملك قسطنطين في عام ٣٣٥ للميلاد على المكان الذي قيل ان صليب المسيح وُجد فيه، ما زالت حتى اليوم تكاد تختنق بما فيها من أساقيل

جديدة، غير انه بوشر في المدة الأخيرة بترميمها فعلاً، ولعلنا نرى نتيجة الأعمال المعمارية الجارية الآن في غضون السنوات القليلة القادمة.

تضم كنيسة القيامة الجلجلة وقبر المسيح. فهي تُرى، أروع ما تُرى في اسبوع الآلام وعيد الفصح. فيها تتوالى صلوات اللاتين والروم والأرمن والسريان والأقباط، وفق نظام عريق في القدم، بلغات الحضارات الكبرى التي مرت على فلسطين. ولست أظن ان من يشاهد صلوات «سبت النور» التي تقيمها الطوائف الشرقية في اليوم السابق لأحد الفصح، يستطيع أن ينساه طيلة حياته فيما بعد، ولا سيما تلك اللحظة التي «ينبثق النور» فيها من كوة في مبنى قبر المسيح، فتتلقفه بشموعها الآلاف من المصلين والحجاج المحتشدين حول القبر فيما يشبه ازدحام يوم الحشر، وإذا الكنيسة كلها لبضع لحظات شعلة واحدة متأجّجة من النور، من قاعها حتى السقف (حيث يتراصّ الناس في الشرفات المبنية طوابق طوابق). وفي تلك اللحظة تُقرع النواقيس، وتضرب الأخشاب على الغرار القديم كالأجراس، وترتفع الأصوات بالتراتيل من الأجواق التي تكون قد تهيّأت للقيام «بالدورة» حول القبر، باليونانية والعربية والسريانية والأرمنية. وتتم على هذا النحو العجيب ثلاث دورات ونيئة صداحة حول القبر قد تستغرق ساعتين أو أكثر.

هناك «دورة» اخرى، وإن تقلّ عن هذه روعة بعض الشيء، يوم أحد الشعانين، وهو الأحد الذي يسبق أحد الفصح، وهو اليوم الذي كانت الأقوام القديمة في القدس تبدأ به الاحتفالات بعودة الربيع، عودة الزهر والنضارة إلى الطبيعة والانسان. وبـه، منذ نشوء النصرانية، يبدأ الاحتفال بموسم الحج المسيحي، ماراً بأسبوع الآلام، و«الجمعة الحزينة» (يوم الصلب)، منتهياً بسبت النور ويوم القيامة.

لست أحسب ان الاحتفال بعيد قيامة المسيح في أوائل الربيع مجرد صدفة تاريخية. فالقدس، بل فلسطين كلها، في مثل هذا الموسم من السنة تتفجّر وديانها وتلالها بملايين الأزهار البرية التي تبدو كأنها تكسو التراب والصخر على حد سواء، أينما وقعت العين. ولعل أبرز هذه الأزهار وأجملها شقائق النعمان الحمراء التي ترصّع الأرض المحيطة بالمدينة من كل جانب – فتلتهب وتتألق كالبساط على مدى البصر. فليس عجيباً أن تكون الشقائق، منذ أقدم الأزمان، رمز الاله القتيل، ورمز عودته إلى الحياة من جديد، فتكون بالتالي رمزاً للأرض المقدّسة.

ليس المسيحيون، أو لم يكونوا حتى عام النكبة، الوحيدين الذين تأتي احتفالاتهم بعيد القيامة مع بواكير الربيع. فمنذ زمن بعيد كان المسلمون يحتفلون بزيارة قبر «النبي

موسى » ، على بُعد حوالى عشرة كيلومترات غربي الطرف الشمالي من البحر الميت . وقد ارتبط هذا الاحتفال بالرزنامة الشرقية ، وجعل لمدة ٨ أيام تبدأ قبل أحد الشعانين عند الطوائف الشرقية وتنتهي يوم الجمعة الحزينة . وقد تعاظم الاحتفال على مر السنين ، بهذا الموسم ، حتى جعله العثمانيون في أواسط القرن الماضي ، يوازن بحشوده وجماهيره حشود وجماهير الحجاج المسيحيين الذين يتقاطرون من جميع أنحاء العالم على القدس أيام الفصح ، وأصبح بذلك من أهم وأبهج أعياد السنة . فكان يبدأ بموكب أهل نابلس – يوم الخميس السابق لأحد الشعانين – الذي يصل بالآلاف من رجاله إلى مكان التجمّع خارج باب العمود . وعند الضحى يتحرك الموكب ، بالغناء والأهازيج والرقص ، داخلاً المدينة من هذا الباب ، متوجهاً نحو الحرم الشريف ، ومنه يخرج من باب «ستنا مريم» وينحدر نحو رأس العمود . ومن هناك يقصد الناس «النبي موسى» في السيارات ، أو على الدواب ، وربما راح بعضهم سيراً على الأقدام .

والموكب الثاني كان موكب أهل الخليل – وما زالت مشاهده المثيرة عالقة بذهني حتى اليوم . كان أهل الخليل يتجمعون يوم السبت عند دير مار الياس – على بُعد أربعة كيلومترات جنوبي القدس . وصباح اليوم الثاني يدخل الموكب المدينة من باب الخليل ، بالغاً إياه حوالى الظهيرة – ويستمر الموكب في دخوله ثلاث أو أربع ساعات كانت من أروع ساعات الحياة في المدينة . كانت الطرق تسدّ لكثرة الناس ، ولا يبقى مكان على الأرصفة والشرفات والنوافذ وزوايا «القلعة» إلاّ وهو يضجّ بمن فيه من بشر ، والموكب ملزوز مرصوص ، وآلاف الرجال يغنون ويهتفون ويرقصون . كان بلوغ الموكب باب الخليل ذروته المنشودة ، إذ يتباطأ السير هناك ، ريثما تقوم فئات الراقصين برقصاتهم ولاعبي السيوف بمبارزاتهم بسيوف كبيرة معقوفة تلتمع أطرافها فوق رؤوس الناس . وما زلت أذكر (إذا لم تخنّي الذاكرة) عبارة مما كان يردد الهازجون بالعامية وهم يتمايلون ويترنحون ويصفّقون :

الخليـــــل عروسة مزيّنــــة   ومزيّنـــــــة برجـــــــالها

وكان الحفل حقاً حفل رجال ، تتجلى فيه قوة الشكيمة والبأس . وإذ يعيد المرء التأمل في ذلك الموكب المجلجل الرائع ، بأزيائه ، بأصواته ، بإيقاعاته ، والمزمار العربي بقصبتيه يملأ المكان بموسيقاه البدائية المثيرة ، يكاد يجزم أن الحفل لا بدّ يعود في أصوله إلى مراسيم الربيع القديمة – القديمة قدمَ القدس – منذ العهود الكنعانية الأولى .

هكذا كانت القدس تحتفل : ينزل أهل الخليل إلى الحرم الشريف ومن ثم ، كموكب نابلس ، إلى رأس العمود ، فالنبي موسى . ويعود الجميع يوم الخميس أو الجمعة التالي . ولكن أين هذه المواكب الآن؟ لقد أتت عليها النكبة ، ولا سيما بعد أن احتل اليهود المدخل القديم إلى القدس عن طريق باب الخليل ، واحتلوا الطريق الأصلية المؤدية إليه من بيت لحم والخليل – طيلة الكيلومترات الأربعة تلك – يوم ١٤ أيار (مايو) ١٩٤٨ ، على أعقاب الجيش البريطاني المنسحب .

ومنذ ذلك اليوم أصبح المجيء إلى المدينة من الجنوب عن طريق يتحول عند دير مار الياس شرقاً ، مخترقاً الهضاب والوهاد إلى بلدة صور باهر ، منحدراً على السفوح الشرقية لجبل المكبر ، ثم صاعداً صعوداً حاداً نحو رأس العمود ، وبالغاً مداورة عن طريق الشرق – مسافة طولها ١٨ كيلومتراً ، عوضاً عن الكيلومترات الثمانية التي كانت طول الطريق الأصلية المباشرة .

طرقات ضيقة ، أسواق معقودة ينفذ إليها النور من فتحات رتيبة في السقوف المديدة ، صعود ونزول يتعاقبان مع تركيب المدينة الجبلي ، أدراج اسمنتية (حل الاسمنت محل الرصف بالحجارة القديمة الزلقة) ، تشعبات ومنعطفات في عتماتها حس بالزمن العتيق واتصال اليوم بالسنين الغوابر . البيوت يكاد بعضها يقرفص على بعض ، وأحياء السكنى تخالط أسواق الخضار والعطارين والحدادين والحلويين .

ولكن ما من أمة في العالم إلاّ وتريد أن يكون لها رقعة مهما صغرت في هذه المدينة . قد تكون الرقعة إحدى التكايا الملحقة بالحرم ، أو قد تكون ديراً أو كنيسة تتفاوت مساحة وضخامة . وفي كل مسجد ، وفي كل دير ، وراء الجدران السامقة ، عالم خاص ، له أجواؤه ، ولغاته ، وأزياؤه ، وموسيقاه . فالقدس ، مهما جارت عليها الأزمان ، مدينة أعياد متلاحقة ، وشعائر دينية وضعت في خدمتها عبقرية الانسان . إنها على صلة بالعالم دائمة ، وهي في الوقت نفسه تتأمل ذاتها وتعيش مأساتها كل يوم . وهذا بعض السبب في أن التاريخ هنا حي في كل زاوية ، ينطق به كل حجر . والحجر – أبو الحضارات – بارز الكيان في هندسة المباني والأسواق ، بكل أشكاله وأحجامه ، يلاصق فيه ما يعود إلى ألف سنة خلت ذاك الذي أقيم اليوم أو البارحة .

قد ترى فجأة ، في باب خان الزيت ، بضع مئات من النساء والرجال يصلّون

باللاتينية ويجثون على ركبهم بين أرجل السابلة ، بين أكياس البقّالين وصناديقهم ، بين الحمارين والباعة المتجولين ، والمقرئ عبد الباسط عبد الصمد يرفع صوته الجميل بآيات من القرآن من مذياع قريب . لقد ذاب التناقض ، وزالت الدهشة . و«طريق الآلام» تتردد فيه ذكرى حمل الصليب في سبيل الانسان كل ساعة ، كل يوم ، والناس ساعون في سبيلهم إلى شؤون الحياة . فالقدس ليست مجرد مكان فحسب . إنها الزمان أيضاً . إنها تجسيد قائم لتجربة الانسان الهائلة تاريخ حضارته ، منذ أن بدأ التاريخ يتضح على يديه ، بإنجازاته وفواجعه .

١٩٦٥

ما هي السريالية ؟

من العبث ، من الجنون ، من الاحلام ، من شوارد اللاوعي ، نشأ فن عجيب ، ثم تبلور في حركة من اهم حركات هذا القرن الفنية والادبية ، كانت في حصيلتها وسيلة لانطلاق الخيال ، واستحداث الرموز والكنايات ، واغناء الفن والأدب .

هذه هي السريالية .

لقد كانت السريالية ، شأن الكثير من حركات التجديد ، موضع هزء وسخرية عند العديد من الناس ، كما كانت طريقة من طرائق الدجل عند العديد من مدعي الادب والفن . وحتى اليوم يقول الكثيرون كلما جوبهوا بعمل فني لا يفهمونه :

«سرياليزم !» ويضحكون . فقد اضحت السريالية رمز الغموض ، واللافهم ، واحياناً رمز السخف .

وواقع الامر ، أن السرياليين جعلوا منطلقهم من الغموض واللافهم والسخف ، عن قصد . ولكنهم اتجهوا في كثير من الجهد نحو تكوين نظرة جديدة إلى الحياة ، تكون الحرية بأوسع معانيها حافزها الاول . وقد قالوا : «ليست السريالية مدرسة من مدارس الادب ، أو اسلوباً من اساليب النقد . انها حالة ذهنية . فالخيال وحده في عصرنا هذا ، يستطيع أن يستعيد للبشرية المهددة فكرة الحرية .» فبينما كانت اكثر الحركات الفنية تعنى بإيجاد اسلوب جديد في الرسم — كالتكعيبية ، والوحشية ، والتجريدية ، والمستقبلية — قام نفر من الشعراء بحركة السريالية لجعلها فلسفة في الحياة . وقد قال احدهم انها تأويل جديد للحياة ، وانفجار من اشد انفجارات الوعي الانساني في الحقبة الاخيرة ، منذ هرقليطس وغاليليو .

ومن الممتع أن الذين قادوا هذه الحركة أول الامر ، ووسموها بطابعهم ، كانوا شعراء ، لا رسامين ، فانضوى تحت لوائهم الرسامون والنحاتون والمسرحيون والسينمائيون . لقد

كانوا – بعد الحرب العالمية الاولى – يحلمون (واحلام الشعراء تسبق دوماً منطلقات الناس في كل حضارة) بحالة مثلى للانسان. وكما قال لويس آراغون، احد هؤلاء الشعراء: «انها مسألة التوصل الى اعلان جديد عن حقوق الانسان».

في عام ١٩١٦–١٩١٧ اجتمع في زوريخ، بسويسرا، عدد من الشعراء الذين نفوا انفسهم عن بلادهم، يتزعمهم شاعر روماني يدعى تريستان تزارا. لقد احسوا آنئذ بان الفناء يهدد العالم، فصمموا على مقابلة قوى الفناء بالسخرية، لكي يجعلوا منها مضحكة في اعين العالم! واختاروا كلمة، وقعت عين احدهم عليها مصادفة في القاموس، تعبر عن هزئهم: دادا، وجعلوها عنواناً لحركتهم. ولم يكن هدفهم من هذه الحركة الا عرض السخف في عالم ضاعت فيه المعاني. لقد كانت حركة عدمية، وكثير من المثقفين الالمان، عند هزيمة بلادهم، وجدوا في هذه الحركة العدمية تعبيراً عن سخطهم ونقمتهم. وسرعان ما تكونت فئات من الدادا في برلين، وهانوفر، وكولون. وتكونت فئة اخرى مماثلة في نيويورك. ثم اجتمع البارزون منهم في باريس. وكان بينهم: تريستان تزارا الروماني، ومكس ارنست الالماني، وجان آرب الالزاسي، ومارسيل دو شامب الفرنسي، وبيكابيا الاسباني، ومان راي الامريكي. وقد كان لقصائدهم ومعارضهم التي تعتمد الهذر والسخرية والهدم وقع عميق في نفوس الشباب. وكان فحوى رسالتهم: أن الفن «زبل» ودجل، والحياة نصب واحتيال، وان الاثنين دميان مقيتان، وان البقاء للسخف وحده! وللحال انضم اليهم اندريه بريتون، طالب الطب، ولويس آراغون، طالب الحقوق، وفيليب سوبو، وبنجامان بيريه. ولما دشنوا حركتهم في اوائل عام ١٩٢٠ بحفلة من التهريج، وراحوا ينتجون هراءهم ويمسون حديث المجتمع والنقاد، ظهر انهم يستلهمون ثلاثة من عباقرة القرن الماضي ممن عرفوا بازدرائهم البشرية وبغضهم لما يسميه الناس بالادب: لوتريامون، ورامبو، وجاري.

غير أن الحركة تستهدف السخف، لا يمكن أن تبلغ إلا غاية من السخف لقد حاولت حركة الدادا اقتلاع كل ما اعتاد الناس اعتباره جميلا، حميداً. فهي تهزأ من كل فكرة، وتقف ضد كل شيء حتى قال تريستان تزارا: «الدادوي الحقيقي يجب ان يكون ضد الدادا!» وهكذا افرغت الهزيمة نفسها، وافرغ اليأس نفسه، واذا العدمية تحل محلها الشيوعية من ناحية، الفاشية (متمثلة في موسوليني) من ناحية أخرى. وفي هذه الاثناء كان اندريه بريتون – وهو في حقيقته شاعر، وان لم يكتب الشعر – يفكر في إيجاد ارض تختمر فيها بذرة لجمال جديد، بعد أن جعلت الدادا من ارض الجمال القديمة خرائب واطلالا. وهكذا ولدت السريالية.

في عام ١٩٢٤ استعار بريتون ورفاقه كلمة كان قد نحتها الشاعر ابولينير قبل ذلك ببضع سنوات واستعملها عنواناً لآخر مسرحياته: «سرياليزم». وتركيب الكلمة يعني الواقع الذي وراء الواقع، أو الحقيقة التي هي فوق الحقيقة. وكان بريتون قد درس الطب واطلع على كتابات فرويد[1]. في اللاوعي – أو ما يحسن أن نسميه هنا «ما تحت الوعي». كما انه اشترك مع سوبو في تأليف كتاب كتباه تلقائياً. أي أن كلا منهما تمشيا مع روح الدادا التي تستهدف اللغو، كان يضع القلم على الورق ويكتب دون أن «يفكر» سامحاً ليده بالتحرك كيفما اتفق فتنصب الالفاظ انصباباً دون وعي أو سيطرة. اذن، قال بريتون، فالسريالية هي هذا الخلق التلقائي الاوتوماتي، الذي يتعدى الواقع المكشوف إلى الواقع المحجوب، فالواقع الذي وراء الواقع هو اللاوعي، هو الحقيقة العامة الشاملة التي ينطوي عليها كل شعره، وكل مجاز، وكل شهوة، وكل حلم – وهي التي استقي منها لوتريامون ورامبو. فالسريالية اذن هي ثورة النفس على سلطان العقل، في سبيل البلوغ إلى الحقيقة المحجوبة، لأن الكتابة التلقائية ليست لغواً، بل هي جزء من لغة النفس التي في الاعماق، لا تنطق إلا بالرموز المغلقة.

وكانت النتيجة أن اصدر السرياليون في تلك السنة بياناً كتبه بريتون، اعلنوا فيه عن ميلاد حركتهم الجديدة. والغريب في هذا البيان منطقه القرير المدروس. فهو يستعمل ضرباً من العقلانية لتبرير فن شيمته الاولى الانفلات من العقل. والتغلغل بالخيال الى عالم من الحلم والغموض وكل ما يناقض الواقع المرئي:

«أن كلمة السريالية – يقول البيان – تعبر في رأينا عن الرغبة في تعميق اسس الواقع، والرغبة في الوصول الى وعي بالحياة اكثر وضوحاً من قبل، إلى وعي بها أعنف عاطفة واشد شعوراً... لقد حاولنا أن نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين هما في طريقهما إلى الاندماج لكيما تصبحا في النهاية حقيقة واحدة. أن هدف السريالية الاسمى هو هذا التوحيد النهائي، إذ إن الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية هما الآن في المجتمع الراهن، على طرفي نقيض، وعندنا ان هذا التناقض بينما هو السبب في شقاء الانسان... ولذلك اخذنا على عاتقنا أن نجابه هاتين الحقيقتين الواحدة بالاخرى في كل مناسبة ممكنة، دون أن نجعل لأيهما اهمية اكثر من الأخرى... وبذلك جعلنا نتفحص ما بينهما من

(١) ولكن لما سمع فرويد بعد ذلك بأن السرياليين يهتدون بآرائه. استنكر ذلك. وأعلن عن استهجانه لانتاجهم الذي لم يعتبره فناً. وكان دالي السريالي الوحيد الذي حظي بعد سنين بشيء من تذوق فرويد. إذ أدهشته مقدرة دالي التخطيطية.

تجاذب وتداخل، وفسحنا لتلاعب هذه القوى كل مجال، لكي تتقارب هاتان الحقيقتان فتصبحا في النهاية شيئاً واحداً.».

وهكذا فرضت السريالية نفسها باصرارها على انها تزاوج الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، تلاعب العقل واللاعقل. ولكن بينما كان السرياليون الفرنسيون اميل الى نظريات فرويد التي يسرت منطلقاً «علمياً» لتمرد النفس والرؤى واكتشاف الاقترانات العجيبة غير المتوقعة بين الاشياء، كان الالمان منهم — ومعظمهم من جماعة الدادا الأصليين — اميل إلى المنطق الهيغلي والماركسي، بحيث كانت النتيجة أن اصبحت السريالية في أوائل الثلاثينات مزيجاً من فرويد وكارل ماركس.

غير ان سنواتها الاولى، قبل أن يختلف افراد الحركة فيما بينهم سياسياً، كانت في الحق سنوات سحرية. لقد كان السرياليون كمن جاءه الوحي فرأى الدنيا رؤية حلم عجيب. وقد قال بريتون: «ان العجيب جميل دائماً، وكل ما هو عجيب هو جميل. بل ان لا جميل في الدنيا إلا العجيب». وقد تآلف السرياليون في جماعة مترابطة، تجتمع في المقاهي الكبيرة في مونمارتر أو شارع الاوبرا، وتمضي الاماسي في بحران من الكتابة أو الرسم أو الغزل أو الاعتراف بمكنونات النفس، ونشوتهم الكبرى الاحساس بالحرية: حرية الخيال، حرية الذات، حرية الشعور، بل حرية الهذر والجنون. الحرية كلمتهم السحرية، وكذلك الحب. وهذا الحب وهذه الحرية ازاء عالم يتداعى، وهبا السرياليين قوة على مقاومة مناوئيهم، ومجابهة المجتمع بكل ما لا يفهمه، لعله يحظى بومضة من ومضاتهم الصوفية.

لقد هاجم نقاد الفن هذه الحركة في الرسم بقولهم انها تمثل ردة في الاسلوب، اذ تجعل للصورة «محتوى ادبياً»، بينما كان الفن يتجه — منذ سيزان في اواخر القرن الماضي — نحو التشكيل الصرف واهمال معنى المضمون. فالرسامون الذين أطلقوا على انفسهم تسمية «الوحوش»، يعنون بالخط واللون، بضرب من الزخرفة يستخرجونها من اشكال الطبيعة. والتكعيبيون يحولون الاشكال إلى تركيب معقد من المكعبات والمخروطات المتراصة، مهملين الألوان الزاهية. والمستقبليون يحاولون جعل الصورة حركية، بحيث يبدو كل شيء في انطلاق — تصويراً لحضارة اليوم — وهلم جرا.

فالشكل لديهم جميعاً هو الكل في الكل. وإذا السرياليون يخرجون على ذلك كله، ويأتون برسم يشبه أحياناً «خرابيش» الاطفال عن قصد، ويخلطون بين الاشكال والمواضيع، ويهملون القواعد والاصول، املا في أن توحي الصورة للمشاهدة بحالة ذهنية

يحاول وصفها بالكلمات. وهي دائماً حالة ذهنية غير محددة، تتفاوت مع تفاوت المشاهدين، كثيراً ما يكون عنوان الصورة عنصراً مضافاً اليها بألفاظ هي اقرب إلى الألفاظ الشعرية المبهمة التي قد تتعاون مع الصورة على اطلاق الفكَر الواعية في المشاهد.

فالسريالية وجه آخر من أوجه الرومانسية في عصر اتجهت فيه الاساليب نحو التشكيل الكلاسيكي، وما استلهامها الاحلام، وبراءة الاطفال، ونوازع الحب والحرية، وخطرات اللاوعي، إلا تعبير عن رفضها للقيود، مهما يكن نوعها، على غرار الرومانسيين. ولهذا السبب أيضاً، ما دام فرويد يؤكد على خطورة المحتوى الجنسي في اللاوعي، كانت رموزها في كثير من الاحيان جنسية عنيفة.

ومن الظواهر التي امتازت بها صور السرياليين: المنظور فقد كان للكثير منهم هوس بالمنظور، للايحاء بالابعاد والفسحات اللامتناهية، يقف في رحابها اشخاص متباعدون تقطعت العلاقات فيما بينهم، كأنما الانسان يضرب في متاهة، وحشتها هي وحشة الانسان في الحياة. وكان اول من بدأ هذا الاتجاه الرسام الايطالي جورجو دي كيريكو. وقد سبقت رسومه الحركة السريالية بسنين عديدة: شوارع المدن فيها قفراء، تتلاحق فيها اقواس الارصفة مهجورة حول تمثال امرأة نائمة، أو فتاة تركض وراء طوق، وسط الظلال المديدة الموحشة. كانت صوره الاولى اشبه بقصائد تقطر أسى وكآبة، تبناها السرياليون وجعلوا من صاحبها عملاقاً من عمالقتهم. وقد اقتفى اثره سلفدور دالي، وايف تانغي، وجاك دلفو، وكثيرون غيرهم، كل على طريقته، اما جاك دلفو، فإن ابعاده المتنائية تحوي عاريات لم يرسم احد نسوة في جمالهن، وصمتهن، وحسيتهن الجنسية الغريبة. بينما يرفض ايف تانغي أن يدخل انساناً في صوره: اشكاله اشبه بالحجارة الملساء الغريبة التأليف ترمي ظلالها على فراغ من الاتساع المترامي.

اما سلفدور دالي، الاسباني، فلعله اشهر السرياليين قاطبة، واغربهم طبعاً، واعشقهم للتشهير بنفسه كعبقري الشذوذ والعصاب. كان السرياليون، بوجه عام، عشاق شهرة، يعتمدون من اجلها الفضائح والوقفات الجنونية. غير أن دالي فاقهم جميعاً في اتيان كل عجيب ومستهجن من القول والفعل لكي يبقى حديث الجرائد والمجتمع. ولكنه جمع إلى ذلك مقدرة الرسم الدقيق تضاهي مقدرة كبار الرسامين القدامى، يسخرها في خلق صور فيها ابعاد واعماق كأبعاد الاحلام واعماقها، مع رموز تفاجئ العين بتحويرها البارع للمرئيات العادية، كما في صورته المشهورة «إلحاح الذكرى». في هذه الصورة ثلاث ساعات، بعقاربها وموانئها وارقامها، وقد ماعت ولانت وانثنت، علقت إحداها

على غصن شجرة يابسة ، واخرى على ظهر حيوان هلامي مجهول . وهناك ساعة رابعة مغلقة مشعشعة الذهب ينغل عليها جمع النمل . وفي المؤخرة صخور وسنانة في بحر فسيح . وهو لا يعجز عن استخدام اسلوبه هذا في خلق جو من العنف والرعب والشفقة ، كما في صورته المشهورة الاخرى « هواجس عن الحرب الاهلية » التي رسمها قبيل اندلاع الحرب الاهلية في اسبانيا عام ١٩٣٦ .

قدم دالي إلى باريس عام ١٩٢٩ وانضم إلى جماعة السرياليين . ويجب أن نذكر هنا أن السرياليين كانوا يرسمون ، ويكتبون ، ويقيمون المعارض ، كجماعة لا كافراد ، فيدافع بعضهم عن بعض ، ويصدرون البيانات والمناشير التي يكتبها على الاغلب بريتون ، ورينيه كريفل . وبعد انضمام دالي اليهم تتوالى البيانات ، وتغزو الحركة السريالية عواصم اوروبا طوال الثلاثينات ، بين ضحك الناس وسخطهم واعجابهم . غير أن عقد الثلاثينات الذي رأى انتشار السريالية كحركة فنية ثورية في العالم ، كان ايضاً عقد الانشقاق والتمرد بين افراد الجماعة . فانطلق دالي نحو اقصى اليمين ، بينا انطلق عبقري السريالية الثاني والشاعر لويس آراغون نحو اقصى اليسار . وبينما اضحى دالي معبود محلات الازياء وتجار نيويورك وشركات هوليوود (جامعاً بذلك ثروة طائلة) ، اضحى آراغون محرر جريدة شيوعية . وصاحب المنطق البارع بريتون ، المصرّ على الانعتاق من كل قيد ، وجد نفسه ينحاز إلى التروتسكيين ، بينا اشمأز رينيه كريفل من كل ذلك -وكان يدعى بأجمل السرياليين- وانتحر . . .

ولكن الرسامين السرياليين استمروا في انتاج صورهم الغريبة . لقد تشتتوا في عواصم العالم ، وألهموا العشرات من الرسامين الجدد . (وهجرهم كيريكو ، بل غير اسلوبه ، لكي لا يعد واحداً منهم !) ، واثبتوا على انهم اشد وقعاً في نفوس الناس من الشعراء والناثرين ، بحيث كادوا يستأثرون بالتسمية دون الادباء غير ان السريالية في احسن الحالات تركت اثراً خلاقاً في الكتابة الاوربية ، ومدتها بدم جديد وحياة جديدة . لقد وجد الكتاب في اللاوعي مصدراً غنياً للرموز . بل ان بعضهم قال أن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقلي ، هو العودة إلى الوحي التي نص عليها في القدم افلاطون حين قال في محاورته « ايون » :

« فالشعراء المجيدون كلهم . . . ينظمون قصائدهم الحسان لا بالصنعة ، بل لأنهم ملهمون أو مأخوذون . . . فالشاعر لا يبدع إلى أن يُلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلى عنه عقله . وإذا لم يبلغ الحالة تلك ، فهو عاجز عديم القوة ، قاصر عن النطق بمعجزات الوحي » .

فالسريالية بمعناها الاعم لم تكن شيئاً جديداً كل الجدة . والشعراء والقصاصون منذ القدم عرفوا ، ولا ريب ، هذا البحران الاشبه بالحمى الذي يطلق السنتهم بغرائب القول وغوامضه . وقول العرب عن غوامض بعض الشعراء بأن « المعنى في بطن الشاعر » ، اشارة إلى المبهمات التي يكون بحران « الوحي » احياناً سبباً لها ، وإن يكن فيه احتجاج على عدم جمع الشاعر بين الجمال والوضوح معاً . وما من شك في أن حكايات « الف ليلة وليلة » مثلا تحتوي على الكثير من السريالية المدهشة ، لعل منشأها تداعي الافكار تداعياً حراً . واذا تمعنا في حكايات السندباد البحري ، بما تحويه من « غرائب الخيال » ، وجدنا فيها نزعة سريالية صريحة .

اما في الرسم فقد ظهر في اوربا منذ عصر النهضة عدة فنانين اشتهروا بما في صورهم من تركيب عجيب للاشياء والاشخاص على نحو لا يتصل بالواقع المرئي ، كان مبرره الوحيد هو الخيال . هناك رسامان اثنان ، هما برويغل وهيرونيموس بوش (كما في صورته الثلاثية « جنـان الملذات ») ، لم يكن معظم ما رسماه إلا من هذا القبيل . لقد كانت الدوافع في اعمال هذين الرسامين دينية محضاً غير أن النتيجة كانت صوراً نراها الآن فنكاد نحسبها من خلق السرياليين المعاصرين . ووليم بليك في الكثير من شعره ورسومه ، سريالي يستخرج الصور والمعاني مما كان يدعوه بالرؤيا . اما الرسام الانكليزي فيوزيلي ، الذي عاصر بليك في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر ، فقد كان يعترف صريحاً بأنه يستلهم كوابيس الاحلام في كل ما يصور .

لقد استطاع اندريه بريتون أن يعيّن طريقة هؤلاء كلهم حين قال انها الجمع بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية ، انها محاولة لدمج الرمز في المرموز اليه ، والشبيه بالمشبه به ، مع التمرد على ما تراه العين المجردة من ظواهر . فالصورة حلم وإذا كانت بعض الصور مفزعة ، او لا تفزعنا بعض احلامنا؟ وإذا عجزنا عن تفسير بعض الصور ، أو لا نعجز ايضاً عن تفسير أحلامنا؟ أن الصورة السريالية خلق حر لا يعترف بالعوائق ، كأحلام الليل واحلام اليقظة . وهي في النهاية وسيلة لاطلاق المتراكمات في النفس ، وتعبير عن نزعة الحرية في الانسان .

لقد كان من حسن طالع هذه الحركة أن وجدت داعية لها في رجل كأندريه بريتون يتمتع ، على حد قول الناقد سيريل كونولي ، « بالقدرة على القيادة ، والالهام والخديعة ، والتهديد ، والنقد ، والخلق ، وحب المنافسين والحاسدين وفرض امره عليهم . . . وقد حكم عليه منطق عصره أن يقتاد قطيعه في ارض تنوشها الماركسية العنيفة من

جهة والجنون الانطوائي من جهة اخرى ...» .

أن السرياليين آخر الرومانسيين، وعلى فكرتي الحب والحرية ابتنوا فلسفتهم الاخلاقية، واعادوا للمراة سحرها وقوتها الايحائية في الادب والفن. غير أن الغريب في امرهم، نقيضاً لما يتوقع المرء من فرديتهم العنيدة، أن معظمهم في فرنسا انضم فيما بعد إلى الشيوعية. والمفارقة في ذلك هي أن العقيدة الشيوعية لا تستطيع تحمل السريالية، لأن الاتجاه الماركسي في الفن واقعي يحتم الوضوح والمعنى المباشر. وبينما حافظ السرياليون على ايمانهم بالذات والتحرر المطلق ونبش اغوار اللاوعي، عنا بعضهم للتنظيم السياسي المركزي الصلب، والفِكَر المفروضة من الاعلى. وهكذا. فإن السريالية، كحركة، ضاعت ريحها في الاربعينات، بينما ظل العديد من رساميها يرسمون مستقلين في اماكن شتى من العالم. بيد انها الآن في تلاش سريع ازاء انتشار الحركة التجريدية التي قامت بآخر ثورة على القواعد التقليدية، وجعلت من الرسم خطوطاً والواناً مجردة فيها متعة بصرية محض، ولكنها في منأى عن سرائر النفس والرؤى الانسانية.

١٩٦٠

جواد سليم والبحث عن اسلوب

لست أظن أن أمثال جواد سليم سيتكررون في مستقبل الفن العراقي إلاّ بتكرار المعجزات . فقد نبغ جواد في الرسم والنحت منذ صغره، في بيئة كانت تتطلع الى تحقيق الأعمال الفنية الكبيرة، ولكن الجهل يقعد بها عن ذلك. فنبوغ جواد سليم يجب أن يرى ضمن اطار زمني ليدرك المرء مدى انطلاقه وتوثبه. فهو يواكب التطور السياسي والقومي في العراق والاقطار العربية على نحو قد لا يبدو للعين واضحاً عند أول وهلة. طبعاً لن نقول ان هذا التطور نحو النضج هو الذي أوجد عبقرية ما كانت لتتحقق لولاه. غير أن الاتصال بين الاثنين قائم، ولعله يحتمه منطق تاريخي لا تستطيع الأحداث الانفلات منه بسهولة. ولذا، فان قيمة أعمال جواد سليم الفنية متعددة الاوجه. فهي أولاً قيمة مطلقة تشير الى ذهن فذ وخيال فذ، وهي ثانياً قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي الاقدم، وهي ثالثاً قيمة تتصل بالبحث النفسي الدائب في امة تستفيق فجأة فتريد ان تحقق ذاتها، وتوطد قدمها في عالم اليوم.

وهذه الاوجه الثلاثة متصلة مترابطة اتصال الالوان وترابطها في الضوء والتي لا يحللها إلاّ المنشور. وهي في النهاية، عندما «يجد» الفنان نفسه آخر الامر، تتحد في عمل فني باهر، عمل فني ضخم سنقف ازاءه مأخوذين بتعقيده. وهذا العمل هو «نصب الحرية» الذي قضى جواد سليم آخر سنتين من عمره في تصميمه وانجازه، وداهمه الموت قبل أن يراه ينصب في مكانه.

وهذا النصب يتألف من أربع عشرة مجموعة من البرونز، في كل مجموعة منها عدّة شخوص، وينتشر على افريز طوله خمسون متراً، وعلو منحوتاته ثمانية امتار. فهو اذن من أكبر النصب في العالم، وهو أضخم نصب قام بعمله فنان عراقي منذ أكثر من ٢٥٠٠ سنة. ومع هذ فقد أكمله في سنة ونصف السنة! والسر في ذلك ولا ريب هو في تاريخ

تطور الفنان وما قام به من رسم ونحت طوال عشرين سنة من حياته ، وما واكب من تاريخ قومي كان في الغمرة منه ، مع انه –كما كان يردّد– لا تهمه السياسة في شيء. فالتاريخ القومي هنا عملية مخاض نفسي ، أو عملية نمو وايناع في تربة اكتشفت منذ حوالى خمسين سنة كوامن خصبها.

لم يأت ذلك للفنان بيسر. لقد أخذت قواه تتكامل خلال سنوات الحرب الثانية ، وكان يتطلع منذ ذلك الوقت –كما تشهد بذلك مذكراته التي كتبها بين عامي ١٩٤١ و١٩٤٧– الى اليوم الذي يستطيع فيه أن يُبلغ فنه أكبر عدد من الناس بأن يصنع نصباً في «أحد الميادين يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر». ويقول حينئذ متفائلاً : «للعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا الى انتاج النحات... ان انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً أوسع لاشتراك الفنان في دنيا جديدة مفرحة وصالحة». ولكنه كان يعلم أن النحات الذي يبغي تحقيق ذلك يجب أن تطلب اليه الدولة ان يقوم بمثل هذا العمل الكبير. وكلما كاد ذلك أن يحدث ، انتهت مساعيه الى الاخفاق.

في سنة ١٩٤٥ «طلبت مني امانة العاصمة عمل شذروان–نافورة–فلم نتفق على الشكل ، وطلب مني مهندس السكك الحديدية... ان أقوم بنحت تمثالين طول كل منهما تسع أقدام لتزيين محطة بعقوبة ، وكان كل شيء على ما يرام ، لولا توقيف صرف المبالغ»... وفي عام ١٩٥٣ طلب اليه البنك الزراعي أن يقدم مصغراً لمنحوتة برونزية لتزيين واجهة بنائه الجديد ، فنحت قطعة هي من أجمل ما صنع سمّاها «الانسان والأرض» ، ولكنها أخيراً رفضت. وهكذا تتواتر الخيبة ، إلى أن تعهد اليه حكومة الثورة عام ١٩٥٨ بصنع نصب الحرية ، فتتيح له بذلك تجسيداً باقياً لنوازع أمة بكاملها ، وتجسيداً باقياً لفنه وعبقريته.

ولكن يجب أن نذكر أن جواد كان من تلك الفئة القليلة في تاريخ الفن التي استطاعت ان تجمع بين النحت والرسم. طبعاً على النحات أن يتقن الرسم ، ولكن رسمه يظل دائماً من قبيل الدراسات الضرورية لنحته. فهو أمر ثانوي لديه ، لا يبغيه لذاته. أما الرسم لدى جواد فهو الشق الآخر من حياته. وقد مر في فترات كثيرة انقطع فيها عن النحت ليجري بحثه في الرسم. وقبل عام ١٩٥٨ ، كنت أقول انه رسام قبل ان يكون نحاتاً ، لأن ادراكه قيمة الخط واللون كان شيئاً ظاهراً جداً ، يثير الاهتمام والجدل في المشاهدين ، بينما كانت منحوتاته على جمالها وقوتها ، تتباعد زمنياً ، وتتضاءل كمياً ازاء صوره. غير أن مذكراته تكشف لنا عن ألمه في هذا الصدد. انه يكاد ، كميكلانجلو عندما رسم صوره الهائلة في سقف كنيسة «السستين» ، يشتهي ان يوقع كلاً من صوره باسمه ، مضيفاً اليه

«النحات». في رسالة الى صديقه خلدون الحصري ، بتاريخ ١٦ نيسان ١٩٤٤ ، نراه يقول : «أكثر ما يثقل علي الآن هو تقسيم قواي بين الرسم والنحت. أظن اني يجب أن أترك أحدهما في يوم من الايام... لأن قابليتي ستتجزأ بين الاثنين ، وعلى أكثر ظني سأترك الرسم نهائياً»... ومن حسن حظنا انه لم يستطع ترك الرسم ، مع كثرة ما راوده هذا الخاطر.

فهو يقول ثانية بعد حوالى شهرين : «اني افكر في التحرر من الرسم في يوم من الايام لاني أشعر شعوراً أكيداً انه ليس الشيء الذي أعيش من أجله. انه لا يعبر عن نفسي تمام التعبير».

وقد حاول ايامئذ ان يبرر رسمه بان الناس لا يقبلون على النحت :

«في المعرض الربيعي الأخير لجمعية أصدقاء الفن عرضت ثماني صور زيتية كانت عندي أحسن ما عملت ، وقد هنئت عليها كثيراً ، واعجب بها رسام انكليزي شاب واسع الثقافة... مع كل هذا كنت أشعر أن هذا الشيء (ليس ما أريد) ان أنطق به تماماً. ومن المعروضات التي عرضتها قطعة صغيرة من المرمر العراقي الشفاف تقريباً ، سميتها (النهر الاسود) ، نحتها رأساً في المرمر بعد أن طبختها وقتاً طويلاً في رأسي ، وأتممتها خلال شهرين بعمل متواصل ، ووضعتها بسعر بخس جداً. لم يشترها أحد ولم تثر اعجاب إلاّ القليلين. انها تثير في نفسي كلما رأيتها نوعاً من الكبرياء والراحة...».

غير أن الأمر الذي لا شك فيه هو أن جواد استحال عليه هجر الرسم ، رغم تعلقه بالكبرياء والراحة اللتين يجدهما في النحت ، لانه كان من عشيرة الواسطي –الرسام البغدادي الذي عاش في القرن الثالث عشر للميلاد ، والذي كانت له لدى جواد الخطوة الاولى بين فناني التاريخ. فهو قد يتهم نفسه بأنه لا يحس اللون بالقوة التي يحسها «المصور البارع من الصنف الأول» ، ولكن كل شيء يقوله ، يوحي للسامع أو القارئ–بله المشاهد– بحساسيته المزدوجة للخط واللون. كلما ذكر فتاة انزلق الى وصف الوان ثيابها وبشرتها ، وبنشوة عجيبة. ففي احدى يومياته في أواخر ١٩٤١–وهو في الثانية والعشرين من عمره– يقول : «كان ثوبها هذا بسيطاً جداً يظهر ذراعيها الى بداءة الكتفين ، وفتحة الصدر على شكل مستطيل... كان اللون العام أخضر ترابياً قاتماً وعليه أوراق خضراء وورود كبيرة ذات ألوان براقة وضافية... لا أدري من يقدر أن يحتمل هذا المنظر بدون أن يفقد صوابه...».

هذه النشوة باللون والخط تشتد في الاربعينات الأولى بسرعة ، ولفهم ما انجزه جواد سليم في الخمسينات – في السنين العشر الأخيرة من حياته – لا بد من استقصاءفنه طوال الاربعينات ، فترة البحث اللاهث ، والتوكيد المستمر على حب الحياة ، فترة الحب الفتي ، الحب الخائب والموفق ، فترة النزوات والشبق ، فترة التحرق الى ما يستحيل تحقيقه في بغداد بين ١٩٤٠ و ١٩٤٩ . في هذا العقد الزاخر من حياته اكتشف الواسطي والفن العربي ، واكتشف النحت السومري والآشوري ، واكتشف اللون في الانطباعيين وما بعد الانطباعيين . وفيه أيضاً اكتشفه البولونيون كما اكتشفه رسام انكليزي يدعى كنث وود ، وكان لكلهم أثر عميق في حياته وانتاجه الناضج .

* * *

ولد جواد سليم عام ١٩١٩ في اسرة عرف افرادها كلهم بالرسم . فقد كان الرسم لها كما كانت الموسيقى لاسرة يوهان سبستيان باخ .

عرف الأب ، الحاج سليم الموصلي . بمقدرته على الرسم أثناء الحكم العثماني ، وبقي اهتمامه بالفن على أشدّه بعد تأسيس الحكم الوطني في العراق ، عندما ترعرع أبناؤه ، وكان له ولولديه سعاد وجواد يد طولى في تأسيس أول جمعية فنية في العراق ، «جمعية أصدقاء الفن» ، عام ١٩٤١ . ونزار سليم ، ونزيهة سليم أخو جواد واخته الاصغران ، كلاهما رسام معروف ، فضلاً عن أخيه الأكبر سعاد .

وقد كان نبوغ جواد في الرسم والنحت أمراً بارزاً منذ الصغر ، أيام الدراسة الابتدائية والثانوية ، حتى ليكاد أقران جواد وأصدقاؤه لا يذكرونه إلاّ فناناً – كأثينا التي ولدت كاملة النمو من رأس زفس . غير أن الموهبة شيء ، وتحقيق قواها شيء آخر . فكان من حسن الطالع أن الحكومة العراقية ، منذ الثلاثينات الأولى ، كانت قد بدأت بارسال البعثات ، مهما كانت قليلة ، الى أوروبا لدراسة الرسم ، وكان جواد ممن أرسلوا الى باريس عام ١٩٣٨ ، حيث قضى قرابة السنة ، وباندلاع الحرب الثانية ، ذهب الى روما في أواخر عام ١٩٣٩ ، وعندما دخلت ايطاليا الحرب ، عاد الى بغداد ، وعين مدرساً للنحت في معهد الفنون الجميلة الذي كان قد افتتح حديثاً ، وفي الوقت نفسه عمل في المتحف العراقي على ترميم التماثيل والتحف الآشورية والسومرية . ولم يكن حينئذ قد جاوز الحادية والعشرين من العمر .

ونحن اذ ننظر الى الصور و «الاسكتشات» التي تغود الى هذه الفترة ، نشاهد الكثير من الرسوم التقليدية ، بما فيها عاريات في خطوط رخصة وأوضاع ومجاميع رومانسية قد

تكون لأي رسام . فجمهور الرسام ما زال يرضى بالقليل ، والرسام لم يعمل بعد جهده في البحث عن شخصية . ولكننا نرى بينها ، فجأة ، هنا وهناك ، صورة «عراقية» صارمة مؤلمة ، تشير الى النقطة البعيدة التي سيتطور اليها رسمه فيما بعد . ثم ان البحث ظاهر : وهو يظهر في رسوم عام ١٩٤١ فما بعد . وفي أكثرها يبدي جواد ميلاً الى الحركة العنيفة التي ستتحول فيما بعد الى نحته أكثر من رسومه .

ويبدأ احساس جواد بانتمائه الى تقليد فني بعيد (وان يكن بعد احساساً مبهماً لا يملك عليه نفسه نهائياً) حين يدخل بين معروضاته في معرض لجمعية أصدقاء الفن في أوائل ١٩٤٢ صورة عنوانها «رحلة السندباد الثامنة» ومنحوتة يتجاوز طولها المترين بعنوان «موكب ملك اشوري» . لقد أكثر الشعراء في الآونة الأخيرة من استعمال رمز السندباد ورحلته «الثامنة» ، غير ان جواد سليم سبقهم اليه في فنه بحوالى خمس عشرة . فقد كان من المعجبين بألف ليلة وليلة ، ولازمته فكرة الرسم حول مواضيعها طيلة السنين العشرين الأخيرة من حياته[1] .

وقد ترك عدداً كبيراً من الرسوم التخطيطية ، حقق بعضها في شكل رائع في الخمسينات . اما الرسوم المبكرة فهي أشبه بصور الغربيين الذين زينوا طبعات ألف ليلة وليلة المترجمة ، فيها كثير من التوكيد على الناحية الجنسية ، دون تعيين الوجه العربي الأصيل . ولكنه فيما بعد ، يخضع الناحية الجنسية للتعبير العربي المشحون بالجو البغدادي والمثقل بالتاريخ والفلوكلور ، كما نرى في صور عديدة لعل أجملها صورة «حكاية عن النساء وان كيدهن عظيم» (١٩٥٧) التي جعلها أشبه بتحية منه الى سلفه الروحي ، الواسطي .

وقد أكتشف الواسطي عن طريق الصدفة ، عندما رأى له صورتين أو ثلاثاً مما زين به الواسطي مقامات الحريري في كتاب من منشورات المكتبة الوطنية بباريس عند صديقه الرسام عطا صبري ، عام ١٩٤١ . ولمّا كان إحساسه بانتمائه إلى التقليد العراقي العربي قد بدأ ، فقد كان لهذا الاكتشاف فعل السحر في نفسه ، وبقي هذا السحر حيّاً فعّالاً فيه حتى موته . وعندما كتب إليه صديق له يقول أن العراق بلد عديم الألوان ، وهو لهذا لا يصلح لمعيشة الرسّام فيه ، قال في رسالة له :

---

(١) في عام ١٩٥٦ تفاوضنا أنا وجواد سليم مع صاحب «مكتبة خياط» ببيروت على تهيئة مختارات من «**ألف ليلة وليلة**» بالعربية والانكليزية . يقوم هو بتزيينها بالرسوم وأقوم أنا بترجمتها إلى الانكليزية .

(ج . ا . ج)

«يا أخي الدنيا كلها ألوان. حتى في الوحل الذي في شارعنا ملايين من الالوان. خذ يحيى الواسطي، أعظم من ظهر من المصورين في العراق–العراق الذي تدّعي انه عديم الألوان، بلاد النخيل، انه خلد العراق بصوره وألوانه... (أتذكر صورته) في مجموعة لمقامات الحريري؟ انها صورة تمثل مجموعة جمال، وجمال العراق تعرفها جيداً، لا يتعدى لونها لون التراب. لقد صورها هذا العبقري العظيم كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه».

ولكن فهم جواد للالوان، رغم دراسته لزمن ما في باريس وروما، لم يكن قد تم بعد، كما لم يكن قد تم بعد فهمه للتقاليد الفنية التي يريد الانبثاق منها نحو فن عراقي جديد. الى أن وقع أمر كان له في حياته، باعترافه هو، أثر عميق سماه «الانقلاب الهائل الذي حصل لي في الرسم».

ففي أبان الحرب الثانية حل في بغداد نفر من البولونيين اللاجئين من الاحتلال الالماني والروسي لبلادهم. وكان بينهم جماعة من الرسامين، كانوا قد تتلمذوا على استاذ لهم، تتلمذ بدوره على الرسام الفرنسي بيير بونار. وبونار من أعظم من استعمل الألوان الوهاجة المشعشعة في حركة ما بعد الانطباعيين. وكان هؤلاء البولونيون، الذين درسوا أصلاً في باريس، من أتباع بونار، يرسمون بفرش عريضة مشحونة بالألوان يركبونها لوناً لصق لون، فيكون للصورة حيوية لونية ونسج خشن قوي. وقد التقى هؤلاء بجواد سليم وصديقه الرسام فائق حسن في احد المعارض في شتاء ١٩٤٢، وكان هذا الالتقاء الحار بداية المرحلة الهامة الأولى في حركة الفن العراقي الجديد. لقد تكونت منهم في الحال حلقة تجتمع كل مساء–بعد العمل في الرسم والنحت طيلة النهار في المعهد والمتحف–في المقهى البرازيلي ببغداد، ويتحدثون عن الفن دون انقطاع، ولا يغادرون المقهى إلاّ بعد أن يهجره رواده جميعاً، ويعود جواد الى بيته في نشوة المكتشف الذي وضع يده أخيراً على السر من كل شيء... «الآن عرفت ما هو (اللون)، عرفت اللون وكيف تستعمل الألوان. الآن أخذت أفهم صور سيزان ورنوار... وغويا، والتصوير الشرقي...» ونتيجة لهذه التجربة الفنية، اذ استمروا جميعاً في الحديث والرسم وعرض الصور والتزاور، قال جواد في أوائل ١٩٤٣: «انني أشكر الاقدار لتوصّلي لمعرفتي الجديدة. وسأبدأ منها مفتوح العينين ومفتوح الفؤاد، لأن طريقي منير. قبل سنة كان طريقي مظلماً لا تنيره المعرفة».

ويخص جواد واحداً من هؤلاء الرسامين النقاد بالمديح والتبجيل، اسمه «جابسكي». فقد كان فيما يبدو يستطيع أن يحدد الكثير من المبهمات التي في صدر فناننا الشاب:

«ان بعض كلمات هذا الرجل ستبقى في رأسي طول حياتي. «سألنا مرة: هل تحبون بلادكم؟».

فأجابه رسام كان معنا، على الفور: «لا».

«فقال جابسكي: انك غلطان. فالانسان لا يبدع في رسم شيء لا يحبه. انكم لن تكونوا شيئاً إذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي اعاشتكم تربته. خذوا مثلاً المصورين الفرنسيين...».

وهذا «الحب الصادق العميق» لبلده هو الذي بقي المولد الأكبر في فن جواد، اذ تطورت مقدرته وتشعب نتاجه مع بحثه المستمر، وراح يؤكد على صلته النفسية بالتقليد الابداعي العراقي. وغريب أيضاً أن يكون المحفز الثاني له، في هذه الفترة من الحرب العالمية الثانية فنان أجنبي آخر، هو الرسام الانكليزي كنث وود، الذي جاء الى العراق في أواسط عام ١٩٤٤ موظفاً في العلاقات العامة البريطانية. فقد اكتشف هذا الرسام جواد سليم، وراح يكيل له المدح. ولكن لم يكن المدح هو الذي فعل في نفس جواد. بل مقدرته على التحليل. لقد أدهشه بمقدرته على تحليل رسومه ومنحوتاته، وبمنطق كثير الثقافة، ولما رأى جواد أن كنث وود يرسم لبغداد صوراً تتعدى المرئي الى ما وراءه من أحاسيس شعبية ونفسية، دعاه بالعبقري. وتوثقت بينهما عرى صداقة دامت سنوات طويلة ووجهت جواد أكثر فاكثر نحو تصميمه على ايجاد فن عراقي. وقد كان جواد في هذه الفترة منهمكاً في نحت قطعة كبيرة من المرمر من أهم ما انجز من نحت، اسمها «البناء» (أو الاسطى)، كان لكنث وود أثر كبير في استمرار جواد بتهيئة الدراسات لها. ففي أواخر ١٩٤٤ كانا يلتقيان كل يوم، والرسام الانكليزي يشاركه البحث والتحليل.

و«البناء» خلاصة لنحت جواد، قبل أن يذهب الى انكلترة لاستئناف الدراسة. وهي تدل على مقدار ما نما ونضج في بحر سنوات قلائل، ومقدار ما استوعب من مؤثرات المتحف العراقي. وقد جعلها على طراز النحت الناتئ الأشوري، ولكنه أدخل فيها القنطرة العربية. لقد انهاها وهو في السادسة والعشرين من عمره، وقضى ما يقارب السنة في نحتها مباشرة في الحجر. وقد تبلورت لديه فكرتها عندما شاهد «الاسطى طه، البناء الوحيد في العراق في عمل الزخارف، وهو يعمل بكل دقة وهدوء في زخارف القصر العباسي، ثم انغمر في دراسات تخطيطية كثيرة لعمال البناء و«الاسطوات» والصناع الصغار، الذين أدخلهم في منحوتته بقاماتهم الرفيعة و«عيونهم الدعج». وهو يعترف بأنه استوحى الفن الآشوري والمصري والقوطي في نحته، مع الشعور بأن عليه أن ينجز عملاً هو عمل عراقي

حديث. وكان من الطبيعي أن يعنى باليدين بوجه خاص محاولاً الابتعاد عن الرقة فيهما. فقد أراد أن يجعل اليد رمزاً «للقوة الجسدية – الاحتمال والصبر والعرق المتصبب...». وكتب يقول ان أجمل مديح حصل عليه كان «عندما تسلق البناؤون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها، واعجبوا بها كل الاعجاب، وكان كل شخص يتعرف على نفسه في القطعة».

وما تكاد تنتهي الحرب، حتى يهيّئ جواد نفسه للسفر الى لندن للالتحاق بمدرسة «سليد» الفنية. ووراءه من الرسم حصيلة يصور أحسنها (باستثناء صور كثيرة لبنات جميلات) النواحي الأقل اشراقاً من الحياة: الملاريا، أم ثكلى تبكي طفلها، «بنات في الانتظار في المبغى، رجال حفرت في وجوههم آثار ساعات المقهى الطويلة. فالرسم دائماً يعود به الى حياة «المجتمع»، والمجتمع لديه هو الزقاق. أما في النحت، فانه ينطلق مثالياً، ويسعى به تجسيد المجردات السامية معنىً وهدفاً. وإذا ما انهمك في الدراسة في لندن، فانه يكاد أول الأمر يدور في حلقة مفرغة من المواضيع التي عاناها سابقاً، مع رص في التأليف أشد، وبراعة في وضع الألوان أكبر. غير انه هنا ينفتح ذهنه على عوالم وامكانيات كانت حتى الآن لا تتراءى له إلاّ ترائي الظلال. فقد وصل الى لندن في أعقاب حركة فنية انكليزية لم تكن انكلترا قد عرفت مثلها قوة ونشاطاً منذ زمن بعيد. فالحرب كانت للفنانين الانكليز موحياً هائلاً في الموضوع والاسلوب: رأى الفنانون امتهم في محنة من الغارات المدمرة والنوم آلافاً مكدسة في ملاجئ جوف الارض: لقد رأوا بؤس الانسان ومقاومته معاً، وصوروا ذلك في أعمالهم، كل بالطبع على طريقته الخاصة، إلاّ أن النتيجة كانت انهم أوجدوا فناً فيه صلابة وقوة ومأساة، ويطغى عليه طابع يميزه عن غيره هو الطابع الانكليزي. وهذا ما تأثر به جواد سليم أشدّ التأثر، إذ راح يتتبع الرسم والنحت المعاصرين في متاحف لندن ومعارضها. لقد رأى في ذلك ولا ريب تحقيقاً لما هو كان يتطلع اليه من خلق فن عراقي الوجه. وقد أدرك حينئذ ان الفنان اذا حقق هذا الشيء الغامض المجهول المدى فانه أيضاً يحقق الاتصال بأحسن ما في الفن في العالم كله.

لقد رأى ذلك في صور بول ناش وستانلي سبنسر، ورآه في رسوم هنري مور للنائمين في الملاجئ الجوفية وكأنهم يعبرون عالم الكوابيس، وفي تماثيل هنري مور التي انطلقت من هذه الرسوم: لقد خرجت تماثيل هنري مور كمن يخرج نقياً معافى من مرض وبيل. انها تمثل شيئاً أبدياً أزلياً في احساس الانسان بالحياة والخلق والايمان بالبقاء. وهكذا اجتمع هذا المؤثر العميق الى المؤثرات الأخرى في فن جواد سليم.

بقي تأثير هنري مور كامناً في نفس جواد: وقد بدا شيء منه حال عودته إلى بغداد عام ١٩٤٩ عندما نحت في الخشب تمثاله الممشوق: «الأم»، ثمَّ بدا شيء منه بعد ذلك بعشر سنوات في منحوتاته الهائلة لنصب الحرية. ولكنه لم يكن في كلتا الحالتين إلاّ تأثيراً مولّداً مؤكداً على عبقرية جواد النحتية. فهو تأثير أقرب إلى الفعل النفسي والنظرة إلى المادة النحتية منه إلى القولبة الاسلوبية. ولعلنا نستطيع أن نقول مثل ذلك عن مارينو ماريني وأثره في نظرة جواد إلى مادة النحت. وكان المؤثر الكبير الآخر الذي لم يكن فنان يخلص منه، ولا سيا في أعقاب الحرب: بيكاسو. غير أن جواد كان بذلك ربما يتعلل بقول غرترود ستاين ان من أهم الأدوار التي مر بها بيكاسو هو الدور الذي ظهر فيه تأثره بالخط العربي والزخرفة العربية، مضيفة إلى ذلك: «وهذا طبيعي. بيكاسو اسباني، والاسبان عرب».

والغريب في رسم جواد الأخير في انكلترا، انه، بينما كان الفنان يعاني فكرة الاسلوب والتقاليد وربطها كلها بنظرة انسانية شاملة، انصهرت صوره فجأة في ذوب من الألوان الرقيقة الوضاءة. فكأن جواد أعطى نفسه اجازة – أو انه صمم على محاولة كان يعرف انها لن تطول حال عودته الى بلده – فرسم عدداً من المناظر باسلوب يقارب اسلوب أوتريلو. ولكن لا ريب أن أجمل صور هذه الفترة هي صورته للفتاة التي تزوجها بعد ذلك، الفنانة لورنا، في ثوب عراقي (١٩٤٨). وهي صورة لم يأت بمثلها ثانية قط. لقد هضم مؤثراته ألماً بعد الانطباعية في هذه الصورة وانتهى منها الى غير رجعة.

عاد جواد الى بغداد مع زوجته في أواخر ١٩٤٩، وفي ربيع ١٩٥٠ أقام أول معرض خاص به في منزل صديقه نزار علي جودت. من المؤسف أن عدداً كبيراً من الصور التي بيعت في ذلك المعرض الرائع لم يصور فوتوغرافياً، والحديث عنها لن يعتمد إلاّ على الذاكرة(١). لقد كان المعرض وداع جواد للمرحلة الأولى من فنه – وهي كذلك المرحلة الأولى من الفن العراقي الحديث – وبعدها بدأت المرحلة السحرية العجيبة من حياته.

فقد كان أول ما فعل جواد سليم حال استقراره في بلده ثانية، أن ألف جماعة دعيت «جماعة بغداد للفن الحديث»، أقامت أول معرض لها عام ١٩٥١. في ذلك العام ظهر في بغداد عدد كبير من الرسامين الشباب، عاد الكثير منهم من دراساته في

---

(١) انتشرت صور جواد في شتى أنحاء العالم. إذ كان الكثير من مشتريها أجانب. ولا بدّ من محاولة جادة اما لجمعها أو لتصويرها بالألوان لدراسة التطور في فنه.

الخارج، وضج الجو بالمناقشات والجدل حول غاية الفن، وعلاقته بالفرد، والمجتمع، وموقفه من السياسة.

كان الميل الأشد يتجه نحو هجر الانطباعية التي يلتزمها معظم الرسامين من أجل شيء أعنف تعبيراً عن مضامين النفس، عن الغضب، عن التمرد، كانت الوجودية في تلك الآونة قد غزت أذهان الشعراء والادباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الابهام الفلسفي، ولكن فيها كثيراً من الحث على المخاطرة والتفرد – وفي الوقت نفسه على الالتزام. أما اليساريون وكانوا كثيرين، فكانوا يطالبون بانزال الفن الى الشارع والمقهى، بايصال التعبير الى الجماهير، بالنطق عن حاجة الجماهير. وفي هذا الخضم من الرأي والانتاج، تألفت «جماعة بغداد» لتحاول شيئاً أبعد من ذلك: لتحاول ايجاد اسلوب عراقي لا تأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر. وقد نشرت الجماعة بيانها فيما بعد، (فهو، كالكثير من البيانات التي أصدرتها الحركات الفنية، ما كتب إلاّ بعد أن أقامت الجماعة عدة معارض، كان لها نجاح طاغ لم تعهد مثله بغداد) قالت فيه:

«تتألف «جماعة بغداد للفن الحديث» من رسامين ونحاتين، لكل اسلوبه المعين، ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الاسلوب. فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد، يحدده ادراكهم وملاحظاتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة، اندثرت ثم ازدهرت من جديد.

«انهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة.»

وقد نشطت هذه الحركة بين ١٩٥١ و ١٩٥٨، وجواد لولبها وسر وجودها[1]. وفي أثناء هذه السنوات الثماني، مر فن جواد بثلاث مراحل هامة تبلور فيها اسلوبه وتأكدت شخصيته. في المرحلة الأولى، وهي قصيرة، عالج فيها جواد اسلوباً أقرب الى التجريد، ولا سيما في النحت، متخذاً شكل الهلال أساساً لمواضيع معقدة، وآخذاً الثور (بكل ما يرمز به الى حياة العراق الزراعية وتراثه الماقبل العربي) والامومة كموضوعين هامين. غير أن «الهلال» يعود به ثانية، وبعنف خصب، الى فكرة الفن العربي، فتبدأ مرحلته الثانية، حين يستغل الشكل الهلالي استغلالاً خصباً في مواضيع شعبية. وقد لجأ أول الأمر

(١) استأنفت «**جماعة بغداد للفن الحديث**» نشاطها عام ١٩٦٤ باقامة معرضها السنوي ببغداد.

الى الألوان الهادئة، التي لا يشتد التقابل بينها لكي يؤكد على قيمة التخطيط، مستذكراً دائماً الأطباق النحاسية العربية القديمة.

ويعود أكثر هذه الرسوم الى عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤، وقد بيع (لسوء حظنا في العراق) الجزء الأكبر منها في الولايات المتحدة عندما ذهب الفنان هناك مع معرض له لقي به حفاوة كبرى من النقاد الذين رأوا في رسومه «العربية» روحاً من ألف ليلة وليلة. (وفي بغداد الآن من هذه الصور: «فلاح وفلاحة»، و«الأولاد في ألعابهم»).

وفجأة يعود جواد الى عشقه القديم للواسطي، فيدخل الألوان الصريحة المرحة في أشكاله الهلالية، ويحقق عدداً من أجمل ما خلف لنا في هذه الفترة، كما في صورة «موسيقي في الشارع» حيث يختلط الموضوع العراقي الشعبي بنظريات الرسام عن روح الفن العربي، ويستمد من رسوم المخطوطات القديمة والخط العربي روحاً جديدة، ويعود الى مواضيع ألف ليلة وليلة، مواضيع «كيد النساء»، ومواضيع الفرسان وخيلهم، ويرسم سلسلة من الصور تتفاوت حجماً وزمناً، يسميها «البغداديات». والبغداديات كلها تتسم بالخطوط المتعرجة الحركية والألوان الصافية، وهي تمثل أحياناً رد فعل الفنان لما يرى في محيطه في شيء من السخرية والتألم وكثير من الحب والعطف. و«الشجرة القتيلة» إحدى هذه «البغداديات» وهي تمثل الذروة العربية من تطور جواد في الرسم.

بيد أنه من العبث أن ندعي أن للفنان خطاً واحداً من السير. لقد كانت موهبة جواد، في السنوات الأخيرة، في تشعب مستمر. وقد كاد ينصرف نهائياً عن النحت، لانحراف في صحته أصابه عام ١٩٥٥، فراح يرسم بتوليد وتنويع. ومن ينظر الى بعض الصور الشخصية التي رسمها أيامئذ، كصورة الدكتورة لمعان الدملوجي أو صورة السيدة رباح الركابي، يدهش للتركيز المثمر الواعي الذي يستطيعه في خلق هذا الجمال المستكين، هذا الجمال الذي لا يقوى المرء بعد رؤية الصورة على نسيانه.

ولذا فانه في عامي ١٩٥٧ و١٩٥٨ رسم عدداً من الصور باسلوب لعله كان متوقعاً ولكنه، على كل حال اسلوب تخطى فيه الرسام النظريات الى نوع من التعبير الشخصي الذي شحن فيه تجارب حياته. لقد عادت التجربة الى صوره، ولكنها عودة مقطرة، مركزة لألاءة، فيها حبب الخمر ورؤية النشوة و«القيلولة» احدى هاتيك الصور السحرية التي لا تأتي بساطتها الظاهرة إلاّ عن تعقيد في التجربة وتحكم بها.

وقد أكتشفت في مذكراته وصفاً لامرأة مستلقية، كتبه قبل وضع هذه الصورة بأربع عشرة سنة، ينطبق عليها. لقد حاول مراراً رسم تلك المرأة المستلقية ولكنه لم يسيطر

عليها فنياً وتعبيرياً إلاّ بعد أن تعلم سر الحصر والاختزال والتقطير. «... انبطحت على كنبة طويلة قرب الحوض، وكانت خارجة من الحمام. شعرها الأسود الغزير منفوش بدون نظام يغطي وجهها، وجسدها نظيف ممتلئ بالدم ولونه الأسمر يبرق بالجاذبية. كان المحل في ظهر ذلك اليوم الحار بارداً يثير... الغرائز الأرضية. كانت الأشجار تحيط بالحوض، والكنبة وبعض الكراسي من السعف، ومع الظل الكثيف الذي تعطيه الأشجار كانت قطع صغيرة متراقصة من ضوء الشمس تتساقط على جسم الفتاة وعلى فراش الكنبة المتلئ بالزهور... تراخت على فراشها وكانت بلا وسادة. تراخت وكأنها تعطي جسدها للهواء...».

هذه التجربة الحية أبداً في ذهن جواد، والتي يحاول التعبير عنها، رسماً ونحتاً، عبر السنين، هي التي في النهاية حولها بفعل أكيد خلاق لا تردّد فيه، الى منحوتاته الأخيرة في نصب الحرية–خلاصة فن جواد سليم واسلوبه.

«لقد عملت جاهداً لكي أنسى ما تعلمت» قال في تصريح له في نيسان عام ١٩٥٨. «في عصرنا مؤثرات لا تحصى، على المرء أن يعرفها قبل أن يستطيع أن يبقي على ما يريد ويرفض كل ما هو عدا ذلك». ثم يقول: «ان المواضيع العظيمة–اجتماعية كانت أم سياسية أم انسانية–لا تكفي لايجاد فن عظيم أو أصيل، إلاّ إذا كان للفنان نفسه من القامة ما يكفي لتأويلها. فالذي يجعل من «غرنيكا» صورة عظيمة ليس كونها قد ضربت بالقنابل، بل لأن الذي أوجدها هو فن بيكاسو».

لقد كان جواد يستشعر قواه، ويريد التمطي ومد ذراعيه عالياً، في انتظار اللحظة التي تتيح له معالجة موضوع عظيم هو خليق به. وهو في الوقت نفسه واع لمشكلة الفنان ومداه في العراق منذ أقدم الأزمان. فهو يقول: «كان عمل الفنانين العراقيين القدامى خشناً ولكنه غني بالابتكار، فيه حيوية وجرأة لا تتيسران للاسلوب الرقيق المغرق في التمدن. كان الفنان دائماً حراً في التعبير عن نفسه حتى في خضم فن الدولة الذي أوجدته آشور حيث نرى الفنان الحقيقي يتكلم لنا عن طريق مأساة الحيوان الجريح».

فلما هيأت له حكومة الثورة بعد ذلك بأشهر قلائل أن يصمم «نصب الحرية» لكي يقام في ساحة التحرير–أكبر ساحات بغداد–أعطي مطلق الحرية في التعبير، وهو ما كان يخشى ألاّ تجود به الدولة. لقد وجد نفسه على حين غرة يجابه موضوعاً كبيراً، تنفق على تنفيذه الحكومة، وتتيح له حرية هائلة في قول ما يريد.

فعزم أولاً على جعل منحوتاته على الغرار العراقي القديم–وهو النحت الناتئ،

لا النحت المجسم. ثم أدرك أن عليه أن يجعل العمل كله حلاً وسطاً بين الاسلوب الذي يتوخاه الفنان لو كان عمله خاصاً به وبين ما يتوقع منه الجمهور الذي ينظر اليه في ساحة كبرى. وإذ راح يرتب مجموعاته الأربع عشرة استدر تجارب سنيه الطويلة وتراكمات الرؤى والرموز التي لم يتح له في الماضي أن يبلورها على مثل هذا النطاق–وراح يرتبها، فيما أراه أنا، على شكل بيت من الشعر يقرأ من اليمين الى اليسار. فكل مجموعة هي فكرة قائمة بذاتها ولكنها تتصل الواحدة بالاخرى في سياق يؤلف المعنى الذي يعبر عنه النصب بأجمعه: توق العراق الى الحرية منذ القدم، وتقديمه الضحايا في سبيلها، لكي ينعم أخيراً بالسكينة والازدهار والخلق.

كانت المنحوتات البرونزية التي تم سبكها في فلورنسا حيث اشتغل الفنان في نحتها، قد وصلت الى حديقة الامة ببغداد في صناديق ضخمة، وكان جواد سليم عصر أحد الايام يشرف كالعادة على فتحها، واخراج المنحوتات وحملها لكي ترفع الى مكانها الشاهق، عندما فاجأته نوبة قلبية. ولما هرع به الى المستشفى، اجتمع على سريره نخبة من خيرة أطباء بغداد. ولكن النوبة لم ترأف به. وبعد اسبوع وافاه الاجل مساء ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١، وهو لم يكمل الثانية والأربعين. وكان لوفاته وقع الفاجعة في كل قلب، في المدينة الكبيرة التي أحبها وأحبته طوال عمره.

١٩٦١

الفنان في شبابه :
مختارات من يوميات جواد سليم

في عام ١٩٤١ عاد جواد سليم إلى بغداد من دراسة النحت لوقت ما في باريس وروما . وشرع في كتابة يوميات دعاها «مرآة وجهي» . وكان اذ ذاك في الثانية والعشرين من عمره .

وهذه اليوميات ، على تقطعها وتباعدها المتزايد على مر السنين ، سجل عفوي صريح لتجربة جواد سليم الشخصية والفنية ، سجل لبحثه ، وتطوره الفكري والعاطفي . وهي أقرب إلى حديث الفنان إلى نفسه في مونولوغ طويل ، لشدة ما في تفاصيلها ورسومها من صميمية وتلقائية .

غني عن الذكر انني فيما اخترته منها تجنبت ذكر أسماء الأشخاص ، فيما عدا الاجانب منهم ، إلا في مواضيع قليلة . وقد اقتصرت على الفترة التي قضاها الفنان في بغداد بعد عودته من باريس وروما ، إلى يوم مغادرته اياها إلى لندن (مدرسة السليد) لاستئناف الدراسة ، في ٨ شباط ١٩٤٦ . غير ان اليومية الأولى هنا ، مأخوذة من اليومية التي يبدأ بها دفتر يوميات الفنان .

ج . أ . ج

بغداد ١١ أكتوبر سنة ١٩٤١

سأكتب عن كل يوم رأيتك فيه
سأكتب عن كل يوم سأراك فيه
ستكون أيامي التي لا أراك فيها أيامي التي تموت
ستكون اللحظات والثواني التي رأيتك فيها خالدة كأيام الربيع .

ذهبت صباحاً أنا و (ع) حسب الموعد. (ع) وقف عند الباب ودخلت أنا إلى الحديقة. كان الكل نياماً، رجعنا إلى الطريق وذهبنا نسير إلى قرب «الجرداغ» لقضاء الوقت وكانت الساعة ما يقارب السادسة والنصف. بعد نصف ساعة تقريباً كان القوم قد استيقظوا من النوم. دخلنا الصالون لانتظارهم. دخل (...)، ثم دخلت هي. غريب ان الاضطراب الذي كان يعتريني قبلاً عند رؤيتها هو نفس الاضطراب الآن.

كانت مرتدية ثوباً حريرياً أخضر اللون وتنورة زرقاء غامقة من الصوف. كان المجموع مع لون شعرها وبشرتها من أجمل المناظر. أتت (...) و (ف) بعد قليل ثم أكلنا الفطور مع الحديث الجميل على الفيرندا.

خرج (...) و (ع) وبقيت أنا و (ف) وكانت هي و (...) في غرفة (...) يرقصون. ثم ذهبت (ف) أيضاً فبقيت أنا و (...) معها فقط، ولقد قالت لي أنها ستبقى قليلاً جداً ثم نخرج أنا وهي. وقد كنت أنا الآخر مصمماً على تركها، لأن البقاء معها و (...) من أخطر الأمور...

(...) ذهبت لترتدي ثوباً جديداً كانت قد أخذته من أمها كما تقول. وعندما دخلت كدت أنصعق في محلي، لا أدري ماذا أقول. انني مهما أكتب فانني لن أتوصل إلى وصف ما رأيت. لقد ظهرت بثوبها هذا صورة من أفظع الصور للجمال والفتنة. في تلك اللحظة كدت أذوب، كدت أبكي. كان ثوبها هذا بسيطاً جداً يظهر ذراعيها إلى بداية الكتفين وفتحة الصدر على شكل مستطيل، أما ألوانه فمن أجل الألوان. ورود كبيرة ذات ألوان بهيجة براقة وصافية.

ان هذه القطعة من القماش الالهية الرائعة التي فصلتها أيدي الجنة كانت على بدنها العاري تماماً.

لا أدري من الذي كان يقدر أن يتحمل هذا المنظر دون أن يفقد صوابه. كانت هناك طيات رقيقة تتثنى حول صدرها ثم تتلاشى تحت ثدييها اللذين كان برعماها متجسمين تحت القماش. وكانت ألوان وورود كالحلم تدور حول بطنها وفخذيها كما تدور ألحان سمفونية رائعة ثمّ تتكسر وتتلوى فوق ركبتيها. ينتهي الفستان عند ركبتيها وكانت جزيرة من جزر الخيال، وتتم هذه السمفونية الرائعة بألوانها وتكوين ساقيها الورديتين الصافيتين صفاء البحر ثم قدميها العاريتين.

في بادئ الأمر بقيت صامتاً خاشعاً، ولقد أحسست ما فيّ بدون شك. ولكني تشجعت أخيراً وأخذت أنقد الثوب وكان نقدي كما أظن مصيباً. ولقد ذهبت مرتين

أو ثلاثاً إلى غرفتها لتمتحن ما أقول في مرآة غرفتها. ورجعت أخيراً مصرة على اني غير مصيب (تأملت قليلاً). ومرة مددت ساعدي على صدرها وأنا أمتحن الفستان ولمست أناملي ثدييها الرطب الباكر فهبت في جسمي نسمة من الغبطة العلوية وريح السعادة. سعادة انسان يلمس لأول مرة الها من معبوداته. لم تقل شيئاً سوى انني رأيت خديها يحتقنان بالدم.

أتت امها واستلقت على الديوان وكانت هي خارج الغرفة. وعندما دخلتها أرت الثوب لها وقالت ان كتفي الثوب عريضتان (وكان هذا نفس انتقادي، ففرحت كثيراً).

لم أتحمل الموقف أخيراً فقمت وكانت الأم نائمة، سألتني ووجهها كله حنو وحنان عن سبب خروجي، وكان بلا سبب طبعاً، فاعتذرت وخرجت بهدوء و (...) لا تزال جالسة.

قلت لها مرة ان الأشياء التي هي جميلة جداً تؤلمني كثيراً بعض الأحيان...

٩ نيسان ١٩٤٢

يظهر ان الظروف لم تكن وحدها هي المانع في كتابة مذكراتي عن أيامي الأخيرة القلائل بل هو الخوف. نعم الخوف. ان هذه الأيام التي تعد على الأصابع هي أخطر أيام حياتي وأهمها. انني لا أدري ولا أتشجع أن أقول انها آخر أيامي معها وان شيئاً يقول في نفسي بأنني لن أراها ثانية، من يدري... انها ليست لي ولم تكن في يوم من الأيام. لم أقف أمامها مفتوح القلب لكي تفتح لي قلبها هي الأخرى. انها ستسير وتبتعد كل يوم آلاف الأمتار... سوف تكون في دنيا جديدة وحياة جديدة وصور جديدة، ستنسى وتسير مع التيار، أما بغداد الكئيبة وذكرياتها التافهة فستكون من همس النسيان ومن خيال الماضي الزائل...

حملت لها صباحاً في اليوم الأخير الطوق الذي وعدتها به. وصلت البيت صباحاً في ما يقارب الساعة العاشرة والنصف. دخلت وكان الطوق في يدي ملفوفاً بالورق وكنت لا أدري ما سيكون تأثيره فيها. هل ستحبه أم لا؟ كنت غير مرتاح. رأيتها في الفراندا واقفة فدخلت في غرفة (...) وخبأت الهدية ثم ذهبت عنها وحييتها. تحدثنا قليلاً وسألتني عن صورتها وهل سأكملها!.. عندها قلت لها بأنني قد جئتها بما وعدتها به. فذهبت إلى غرفة (...) وجاءت ورائي. فأعطيتها اياه وأنا مضطرب.

فتحت الورق وسمعت صوت أجراس الطوق الصغيرة وأنا أنظر إلى عينيها ووجهها.

شكراً لله وألف شكر. لقد كان هذا اليوم أنجح أيام حياتي. لقد وفقت فما كنت أسعى نحوه وهو أن أرى بين يديها شيئاً أهديته إليها. لقد أحبته كثيراً جداً. هذا كل ما كنت أحلم به. انه طوق من الفضة بلون غير براق، جميل ومعمول بصورة فطرية جميلة جداً. سيطوق جيدها في أيام ستأتي. ستحس ببرودة الفضة على صدرها الرطب الدافئ وسوف تتذكر. ستقف في غرفتها في يوم من الأيام أمام المرآة وتضع الطوق حول نهديها فيزيدها جمالاً.

من أعجوبة الأقدار كان فرحها لا يوصف بـ (خشل العرب). أسرعت نحو المرآة ووضعته حول رقبتها فتدلت أجراسه وقطعه المدورة على صدرها وكانت مرتدية فستانها الأحمر البسيط.

ووقفت طويلاً تنظر إلى نفسها وانا أمامها أنظر اليها بفرح منقطع النظير، لم تقل شيئاً حتى انها لم تشكرني. لبسته في رأسها ثم في خصرها فكان في كل مرة يزيدها جمالاً. سألتني من أين؟ فكذبت لها بعض الكذب. ذهبت بعدها وخبأته في صندوق سفرها ورجعت مسرعة. خرجنا للحديقة ثانية وأخذنا نتكلم. اقترحت أن نذهب إلى حديقة القصر الثاني لقطف بعض الأزهار فذهبنا وعبرنا السياج وهناك أخذنا نسير بهدوء وحيدين. وكان جو هذا الصباح صحواً جميلاً رطب الهواء عذب النسيم... كنت أنظر اليها دوماً والى شعرها ومشيتها وحركاتها وضحكها. لقد كنت في حالة استسلام غريبة. لقد كنت في ذلك اليوم كالمؤمن الذي يصلي أعمق وأصدق صلاة عندما يعلم ان ايامه قد دنت. وقطعت لي زهرة حمراء جميلة ونظفتها من أشواكها جميعاً وقدمتها لي قائلة: أرأيت اني قد نظفتها من كل أشواكها. انها جميلة ونقية. فقلت وأنا أستلم الوردة ان بعض النساء يمتزن عن الورود بأن ليس لهن أشواك. وقفنا تحت شجرة توت كبيرة فنظرت إلى بعض الزهور الصغار القصار المختلفة الألوان وقالت: لا أدري ما ينتظرني...

عندما جمعنا مقداراً من الورد الذي كنت أجمعه في يدي بعد أن تقطفه هي، اقترحت أن نذهب بالورد إلى بيت (ف) لاعطائها اياه، وما كانت هناك سيارة لتنقلنا. فأشارت ان نسير على الأقدام، أنا وهي وحدنا، نسير مسافة من الطريق ليست بالقصيرة. يا لمنحة السماء! تصورت حالاً الوقت السعيد الذي سنقضيه من بيتها إلى بيت (ف) في فضاء فسيح تحت شمس صافية نسير على أقدامنا أنا وهي وحيدين... ولما بدأنا السير جاء (...) فتوقفنا عن المسير، فأصرت هي وأصر هو ورجعنا بعد حين وأنا خائب البال، كالفارس المندحر من الميدان أو كالطائر الذي أراد أن يطير فخانه جناحاه. دخلنا الدار

وسرعان ما ذهبت وأخرجت الطوق وارته (...) وكانت أمها قد جاءت فجن جنون (...) عليه وأحبه كثيراً حتى انه أراد أن يأخذه لنفسه! كما ان الأم كان اعجابها به لا يوصف.. كان الطوق ينتقل من يد إلى يد وأنا أنظر وجهها وشعرها وفمها. ان هذا اليوم يوم هائل.

٤ تموز ١٩٤٣

تركت الكتابة مدة طويلة لتفاهة الحوادث عندي وتشابهها.

٢٣ تموز ١٩٤٣ *

....

كان لهذا الشتاء الماضي وبعض حوادثه أثر خطير في حياتي وللظروف بعد عجيب في مجرى حياتي، فان الانقلاب الهائل الذي حصل لي في الـ painting في هذه السنة هو هذه الظروف العجيبة التي لم تخطر ببالي. عندما كنت في باريس لم أعط اهتماماً كبيراً للتصوير مع حبي الكبير له وعلى الأخص المدرسة الفرنسية الحديثة ورجعت إلى بغداد وأنا لا أعرف شيئاً عن هذه المدرسة التي كنت معجباً بها... وفي باريس قليل من يعرف لتلك المدرسة حق قدرها ويدرك كل أسرارها لأن مجرى التصوير كان يقوده في تلك الأيام جماعة بكاسو وماتيس وبراك ودالي. وباريس تقبلت هؤلاء برحابة صدر لأن صدرها كان مريضاً فرأت فيهم أحسن الدواء لأعصابها التعبة الخائـرة. فاذا هذا الاندفاع القوي يجرف أمامه كل شيء وبقي قليل من الرسّامين في الطريق التي رسمها سيزان وأعظم الرسامين في فرنسا كلها الآن بيير بونار الذي يعد الآن من أشهر الـ (colourists) في العصر الحاضر.

قبل عشرين سنة سافر جماعة من المصورين البولونيين من عشاق المدرسة الافرنسية الحديثة إلى باريس مع استاذهم صديق بونار وهناك مكثوا مدة سنة يتعرفون إلى عظمة هذه المدرسة وأسرارها بالدرس مع بونار وحضور المحاضرات عن النحت في المتاحف ثم رجعوا إلى وطنهم وكانوا من مشاهير المصورين ومنهم من شاهدت اسمه في باريس وروما.

وكانت الحرب، وانتقل بعض هؤلاء إلى بغداد فتعرفوا بي وبفائق حسن في معرضنا السنوي وكان ذلك لقاء حاراً وعلى الأخص بعد أن عرفوا اننا (باريسيان). وابتدأت بيننا

(*) هذه اليومية نسخة عن رسالة كتبها الفنان الى صديقه خلدون ساطع الحصري الذي كان يومئذ في بيروت.

صداقة متينة استعدنا فيها تأثيرات باريس قدر طاقتنا وقدر ما تتمكن به بغداد. وتعرفت منهم بأشياء لم أحلم بها، أشياء سيكون لها تأثير عظيم جداً في مجرى حياتي.

أخـــــــــــذت أعرف الآن من هم الـ (impressionists) والـ (post impressionists) عرفت ما قيمة المدرسة الافرنسية الحديثة. عرفت الآن ما هو (اللون). عرفت اللون وكيف تستعمل الألوان. الآن أخذت أفهم صور سيزان ورينوار وفان كوخ وصور عظماء المدرسة الايطالية وصور كويا الخ.. ثم عرفت شيئاً أكثر من هذا عرفت قداسة العمل، عرفت قيمة الوقت... كنا نشتغل كل يوم من ابتدائه إلى نهايته بدون انقطاع وفي المساء نجتمع في القهوة البرازيلية لنحتسي القهوة الفرنسية مع جدالنا الطويل. كنا نسمي قهوتنا هذه (cafe dome)، كنا نتجادل حول كل شيء وكنا آخر من يترك القهوة.

صادف انقلابنا هذا كثيراً من الحقد عند بعض أصدقائنا وهاجمنا كثير من الناس واتهمونا بالتمثيل. لأن هذه المعرفة الجديدة كانت تقوي عزائمنا يوماً بعد يوم وكان هذا اللغو الذي يثيره هؤلاء الأصدقاء يتلاشى على هذه الصخرة من الايمان القوي...

... هناك فرق بين الـ (impressionism) والـ (post-impressionism) فالثانية هي مدرسة سيزان. وسيزان هو أول من رأى الضعف عند أصحاب الأولى فتركها وأخذ حسناتها وأضاف اليها الـ (form) والـ (Design) أي ما معناه الكيوبيزم فأول من استعملها هو سيزان.

ان عظمة الـ (Post-impressionism) لم تقف عند اللون والضوء وطريقة خلط الألوان بل تعدتها إلى حقيقة عظيمة هي هارموني الألوان وتأثير الألوان على النظر، أي مثل هارموني الموسيقى وتأثيرها على السمع وهذه الحقيقة مستند (؟) إذ إن هذا الاستناد كان ينطبق على كل صورة فنية منذ التصوير عند المصريين إلى اليوم...

... ان الفنان الذي ينشد الوصول إلى هدفه يجب أن يكرس له كل قواه وحياته، وفي الأخص في هذه الأيام، فيجب عليه أن يهضم كل قديم ليأتي بالجديد، وما هذا القديم إلا دنيا هائلة...

اني أشكر الأقدار لتوصلي لمعرفتي الجديدة وسأبدأ منها مفتوح العينين ومفتوح الفؤاد لأن طريقي منير. قبل سنة كان طريقي مظلماً لا تنيره المعرفة...

في كل بلاد العالم (توجد) الألوان حتى في بلاد بابام وبلاد الاسكيمو. يا أخي الدنيا كلها ألوان، حتى في الوحل الذي أمام شارعنا ملايين من الألوان.

من الأمور التي أفادت المصورين الافرنسيين افادة عظمى دراستهم الصور الشرقية دراسة عميقة والتعرف (؟) على ألوانها الزاهية وكيفية استعمالها. خذ كل الصور الشرقية من بلاد الشمس المشرقة إلى أفريقيا.

خذ يحيى الواسطي أعظم من ظهر من المصورين في العراق التي تدعي انها عديمة الألوان – بلاد النخل – انه خلدها بصوره وألوانه أو بالأحرى خلد نفسه لأن صوره كانت تختلف عما يرى أمامه، لأنه كان يخلق صوره. لا أظنك تذكر الصورة التي كبرها عن الواسطي عطا صبري من مجموعة لمقامات الحريري. انها صورة تمثل مجموعة جمال، وجمال العراق تعرفها جيداً، لا يتعدى لونها لون التراب. لقد صورها هذا العبقري العظيم كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه.

استلمنا انا وفائق قبل يومين دعوة رسمية من الاسكندرية لاقامة معرض هناك. وسأحاول كل جهدي الذهاب إلى مصر ثم المرور بلبنان. وهناك أجرّ وأنت تجرّ. بعد شهر ونصف سنفتح معرضنا السنوي الثالث وبعد ذلك بثلاثة شهور – اذا سارت الأمور على مجرى تام – سيقام معرض في الاسكندرية للفنانين العراقيين وبعدها بمدة في مدينة القاهرة بدعوة من جمعية أصدقاء الفن هناك.

... مسيو جابسكي من كبار المصورين البولونيين ويعد من النقاد المشهورين في أوروبا. ان بعض كلمات هذا الرجل ستبقى في رأسي طول حياتي.

سألنا مرة:

-- هل تحبون بلادكم؟

فأجابه (...) وكان معنا، على الفور:

-- لا

فقال جابسكي: انك غلطان. ان الانسان لا يبدع في رسم شيء لا يحبه، وانكم لن تكونوا شيئاً اذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي أعاشتكم تربته. خذوا مثلاً المصورين الافرنسيين.

لقد أحب رسومي كثيراً وأعجب بها اعجاباً شديداً وقال انني واصل فيها إلى شيء

جديد. وقال ان أنا توصلت إلى ادماج هذا الرسم في التلوين فانني سأعرف نفسي وأحصل على شيء يعرف بي.

ومن أقواله: يجب أن تستغلوا عدم مجيء المصورين الأوروبيين العظماء إلى بلادكم لأنها غنية بالألوان والصور وغنية بالمواضيع.

الاثنين ١١ تشرين الثاني ١٩٤٣

لقد كان علي أن أراها اليوم ولكنها لم تأت. لم أرها مدة طويلة واليوم لم تأت لأن قطرات من المطر أعاقتها.

رأيت البارحة في مسائه البارد الرطب القمر الجديد. رأيته كأنه يخرج من الموت. كنت أنا وسعيد وسهيل قرب المسبح. انني أتشاءم من منظره وأظن ان شهره هـذا مشؤوم ومظلم، لأنني لأول مرة أرى القمر عبوساً حزيناً كأنه يخرج من القبر. بعد رؤيتي للقمر نظرت إلى سهيل وذكرت أمنيتي في قلبي، وبعد ساعة من هذا الحادث، كنا نحفر تحت سيارة سهيل مثل العبيد ونحمل السيارة على ألواح من الخشب مثل العبيد، وبقينا نشتغل ثلاث ساعات، نحفر دواليب السيارة الضخمة ثم نحملها ثم ندفعها، فلم يجدها عملنا ثمرة. وبقينا ننتظر في السيارة في ليل مظلم موحش قرب الشاطئ. كنا نستمع إلى كونشرتو شوبان وبتهوفن إلى أن جاؤوا لنجدتنا.

ذكرني بالبارحة حادث اليوم. تذكرت سوء طالعي في القمر الجديد. انتظرت اليوم بعد صبر طويل. انتظرت أن أراها. أرى نظراتها. أردت أن أعرفها لآخر مرة ولكنها لم تأت لأن اليوم نعم اليوم أمطرت ساعتين، وهي تخاف المطر. ولكن هل كان لها أن يمنعها المطر عن رؤيتي بعد كل هذه الأيام. كانت تعبدني عبادة. يتجسم لي الآن ان هذه المرأة قد قطعت كل صلة لها بي. أنا أظن على الأكثر انها سئمت، وهذا ذنبي كما هو كل مرة. ان أكثر النساء اللواتي قطعن علاقتهن بي كان السبب عندهن برودي وكبريائي وعدم اهتمامي. على كل انني مرتاح من النتيجة. نتيجة هذه الفتاة التي كان اتصالي بها غير اتصالي بباقي النساء. انها عبدتني كالجارية وأنا أحببتها لا كما أحب باقي النساء. لا أدري، لقد كان فيها شيء ليس في باقي الناس، لا في الايطالية ولا في الفرنسية. من يدري، يمكن لأن دمها الحار كان يشبه دمي. لم تكن جميلة ولكن وجهها وفمها كانا يستهويانني ويجلباني اليهما كما يجلبنا الهواء لاستنشاقه. كان لكلماتها البغدادية الطبق الأصل وحنانها البغدادي، بلد أمي،* يزيد تعلقي بها. ثم هذه الحركات والضحكات ثم

( ) أما «بلد» أبي الفنان في الأصل فهو الموصل

هذا العطف والحنان، ثم الحب ثم الاستسلام اللانهائي. تصرفاتها وشجاعتها وجنونها كلها كانت تستهويني. انني سأحاول أن أنساها ولكن هل سأنسى قبلاتها الدافئة الهائمة؟ قبلاتها العديدة التي كنا نسرقها سرقة. هل سأنسى شعرها وبشرتها السمراء؟ لا...

الثلاثاء ٩ تشرين الثاني ١٩٤٣

ان الشك والغموض يقتلانني. أريد أن أعرف الحقيقة كي أعمل بما يجب أن يكون. ان هذه الفتاة قطعة من الغموض. هل أحبت غيري، أو هل رجعت إلى خطيبها أم لا تزال تحبني. أريد أن أعرف. البارحة كانت باردة كالصخرة. انها آلة جميلة بلا وتر. لعلها تنتقم مني. لعلها لم تحبني يوماً من الأيام بل كان اتصالها بي مجرد لهو. لعلها امرأة عادية قد خلقتها أنا، ولكن ميلي إليها وتعلقي بها؟

لا أدري. اني ضعيف. هل أرضخ وأُري ضعفي لها. أم أنتظر! هل أقول لها اني كنت أذكرها طوال مدة السفر. اني كنت أرى وجهها على الجبال الخضراء. على أشجار البلوط. على المياه البيضاء المتدفقة. كنت أحس بذكرى قبلاتها وحرارتها في المساء عندما أختلي إلى نفسي وهل أقول لها ما قاسيت من هذه الذكرى، وهل أقول لها اني أتيت إلى بغداد وتعذبت بالانتظار.

كنت أنظرها ملياً وهي تشتغل البارحة. لقد نظرتها بغير قلبي. انها امرأة عادية ككل النساء ولكنها امرأة تجمع فيها كل النساء. ملابسها وحذاؤها الجميل، جسدها الحار الممتلئ المثير. فمها وشهوة الجاذبية فيها. شعرها الطويل المبعثر. لقد كنت أنظر إليها طويلاً وجسدي أحسه يحترق...

١٩٤٤/١/١٥

ليلة الجمعة الماضية كانت ليلة غنية جداً. ذهبت بسيارة (ع) إلى الكوكتيل بارتي للمستر (ستيوارت بيرون) وهناك كان سعيد ثم جاء ميجر سكيف وكابتن تولست. عزمتها على الشاي عندي ثم ابتدأنا أنا والميجر سكيف بجدل طويل حول الفن وعمل الفن في هذه الأيام. رأيه ان الفنان في هذه الأيام تجرفه الأفكار والبحوث الفنية أكثر مما تجرفه الحياة وصورها التي كانت منذ القدم الايحاء المباشر للفنان والعالم الذي يعكسه في صوره، والتي يخرجها بدوره على شكل صورة أو تمثال أو شعر أو موسيقى. ثم تكلم مع رسكن وآرائه والهجوم الذي صار عليه، ثم قال ان الجيل الجديد أخذ يقدر آراء هذا العالم

والمؤرخ ويأخذها جدياً ، ورسكن هو الذي هاجم كل جديد في انكلترا والذي نادى بضرورة بقاء الصفة الوطنية في الفن ، وهو الذي هاجم وسلر أفظع هجوم كما هاجم ترنر .

... ان الفن ككل حركة ثقافية أخرى يتبع تطورات الحرب ونتائجها . فالحرب الماضية أثارت حركة من حركات الفكر في أوروبا وظهرت مدارس جديدة في الشعر والموسيقى والرسم والنحت ولقد سميت هذه المدارس وهذه التطورات الفكرية اليوم ما بين الحربين ... ولقد تشعبت آراء النقاد الأوروبين حول قيمة هذا الفن ... إلا ان السوريالزم وهي آخر ما وصلت اليه هذه المدارس الحديثة تعطي فكرة بسيطة عن مدى تعقد هذه المدارس ومبالغاتها .

أما في العراق فالفن على «حداثة» نشأته فيه لا بد أن يتأثر بهذه التطورات الجارفة ، ان قليلاً أو كثيراً ، ولكني شديد الأمل ان للعراق مستقبلاً باسماً في الرسم . أولاً لبعد الفنان العراقي عن الحرب نسبياً وانهماكه بعمله ، ثانياً لما وهبته له ظروف الحرب من الاتصال بشتى الفنانين الاجانب من انكليز وبولونيين وغيرهم .

° ° °

انني كثيراً ما أمثل دور النحات بالمؤلف الموسيقي ، فالمؤلف الموسيقي تتعلق درجة إنتاجه بكثرة سامعيه ، فكلما كثروا كثر انتاجه وأخذ شكلاً أرقى وأنفس ، وكلما قلوا صغرت انتاجاته وقلت قيمتها .

والمؤلف الموسيقي لا يمكن أن يؤلف سمفوني أو أوبرا إلا بطلب حكومي أو طلب إحدى الجمعيات الكبيرة ، كذلك النحات لا يمكن أن يعمل غالباً إلا للحكومة أو الجمعيات . وتتشابه القطعة الموسيقية بسعة رسالتها مع النصب الموضوع في احد الميادين والذي يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر .

وللعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا إلى إنتاج النحات . وكما كانت في أوروبا حركة واسعة بعد الحرب العظمى لاقامة النصب التذكارية واشتراك النحات والمعمار في عمل دنيا جميلة فان انتهاء هذه الحرب ستفتح باباً أوسع لاشتراك الفنان في بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة .

٥ شباط ١٩٤٤

انني أكتب هذه الكلمات وأنا في حالة نصف وعي والساعة تقارب الواحدة والنصف بعد منتصف الليل . لقد كانت هذه الليلة غريبة من نوعها . ولظروف هذا اليوم قررت أن

أشرب شيئاً وبحثت عن جماعة جعفر فلم أجدهم أول المساء وتقابلت معهم صدفة في الساعة العاشرة فذهبنا إلى أوتيل النصر وابتدأنا باحتساء العرق ، وفيما يقارب منتصف الليل سمعنا ضوضاء فذهبنا خارج الصالون ، وبعدها دخل حسن يرقص ثم خرج فلحقت به ثم بعد قليل كنا نجلس سوياً في المحل المعتاد بكراسيه المبعثرة غير المنتظمة وموائده الموضوعة هنا وهناك . لقد كنت سعيداً هذا اليوم ، سعيداً جداً . ولقد ضحكت من كل قلبي ضحكات لم أضحكها منذ أمد غير قليل . ضحكت من كل نفسي ولقـد كنت أشتد بضحكاتي لدرجة اني كنت أستعيد كل هذا الوقت الطويل الذي شقيت فيه .

١٩ شباط ١٩٤٤

لم تأت هذا اليوم كما وعدت ولكن في الساعة الرابعة بينما كنت أنزل السلم رأيتها تصعد بسرعة كأنها فتاة صغيرة . سألتها عن سبب ابطائها فقالت انها أتت بعد خروجها من المدرسة مباشرة . دخلنا الغرفة التحتانية وأجلستها قبالتي على الكرسي وجلست بقربها وأخذت يدها بيدي ... أعطيتها كتاب نشيد الانشاد لتوفيق الحكيم فشكرتني وأخفته في عباءتها . كانت فرحة جداً في ذلك اليوم .

° ° °

... في المساء قررنا أنا وسعيد وجلال وعبد الله أن نذهب إلى النهر ثم إلى المعهد البريطاني لا لسماع الحفلة الموسيقية بل لرؤية (أيرينا سافوسكا) . أما أنا لم أر مانعاً من الذهاب وا نكنت صممت أن لا أرى هذه المرأة مرة أخرى . ذهبنا بعد احتساء كأسين من العرق الذي تخلله جدال عن الشعر وأشياء أخرى وكان معي كتابي الجديد (The poetic works of Shelley) وكتاب (Aldous Huxley) .

في القسم الثاني من الكونسرت وقد كنت واقفاً خلف سعيد ، سألني سعيد هل البولونية تلبس ملابس عسكرية ، فقلت نعم . فقال — هذه هي واقفة هناك —

وعندما رفعت رأسي سقطت عينها علي وبسرعة أدرت رأسي إلى غير محل . قال سعيد عند رجوعنا أنا و... وجميل وسعيد والرجل السويسري إلى القهوة : ان البولونية حاولت المجيء إلى قربنا ولكن كان خطيبها يمنعها ، وقال انها لم ترفع عينها عني إلا قليلاً قليلاً .

البارحة كانت ليلة جميلة .

٥ نيسان ١٩٤٤

هذا اليوم الثالث الذي يصيبني فيه هذا الوجع الغريب في رأسي، لقد اشتد صباح هذا اليوم وضايقني جداً وكان جسمي منحلاً وكان يعتريني تعب بين حين وحين. أردت الخروج للرسم فلم يساعدني الوقت، وأمضيت الوقت في ترتيب أوراقي. أخذت حماماً بعد الظهر فأنعشني نوعاً ما وبما ان هذا اليوم هو يوم مجيء... اهتممت في ترتيب ملابسي.

١٥ نيسان ١٩٤٤

اليوم أظن قد انتهى كل شيء بيني وبين... وأظن أيضاً قد انتهى الحب بيني وبين أي امرأة أخرى. يجب أن لا أنكر على نفسي اني وصلت عمراً جدياً يجب أن أكرسه لأمور أهم من التسلية والعواطف – الحب – وضياع الوقت. وفوق ذلك قد وصل عمري الخامسة والعشرين فأنا في طور آخر الآن غير طور الشباب. وأيضاً لا أعتقد ان امرأة أياً كانت ستتعلق بي. هذا ما أتصوره! من يدري؟

كثيراً ما كنت ألوم نفسي على الأوقات الضائعة وكنت أقرر دائماً ان أبدل من نفسي وأنظم اتجاهي ولكن ضعفي ينقلب علي في كل مرة. وفي الحقيقة اني لا ألوم نفسي. انني انسان أو حيوان بأبسط عبارة، أريد أن أعيش، أريد أن أشبع من الحياة. أريد الحياة كلها حلوها ومرها. أريد أن أكون ككل انسان. كثيراً ما تخطر ببالي هذه الفكرة الغريبة المرة وهي انني وان كنت سأعمل شيئاً في المستقبل أو أكون شيئاً ولكن سأموت بعد هذا الاجهاد الهائل والتعب المضني أموت وأنا لا أعرف الحياة. لا أعتقد أي قيمة ستعطى لي بعد، هذا العمل. أهو الخلود أم الشهرة بعد ضياع العمر؟ انني سوف أموت ككل البشر ولكني لن أعيش ككل البشر، كثيراً ما أتمنى أن أفرغ من كل شيء. أن أنسى كل شيء. أريد أن أنسى كل ما رأيت وكل ما سمعت وكل ما قرأت. أريد بكل نفسي ان أكون انساناً فطرياً.

° ° °

قضيت صباح هذا اليوم في السفارة البولونية. رأيت ما يعمله بعض النساء البولونيات بصبر ونشاط غير منته في زخرفة بعض القطع الفخارية العراقية لبيعها وجمع ما يربحونه لمنفعة الصليب الأحمر البولوني. لآلاف النساء والأطفال المحتاجين. للجيش الهائل من البشر المعوز البعيد عن أرض الوطن البعيد عن الراحة والهدوء. ثم فرجني مسيو أدستر ومسكي على بعض الصور التي لديه من مناظر كردستان، وعلى الأخص بعض مناظر

كليبشن. هذا الرجل غريب وهو الآن أخذ باجادة اللغة العراقية. ومن بعض رحلاته هذه الرحلة الجريئة وهو بمفرده إلى كردستان ثم إلى كليبشن التي لم نقدر نحن أن نقوم بها أنا وفائق وعطا وجلال وفاضل. نحن الذين من هذه البلاد والذين نعرف لغتها وأرضها. سألته كيف دبر مواد المعيشة هناك؟ فقال عندهم تمن[1] وعندهم لبن جيد ولحم...

... بعد ذلك ذهبت مع احدى السيدات إلى دار الصليب الأحمر – الأخرى – ودخلت معها الدار ثم إلى كوريد ورات ووصلنا غرفة فيها عدة اسرّة ظننتها بادئ الأمر مستشفى. ولكن الأسرة كانت فارغة وأوقفتني المرأة بحركة بسيطة من يدها ثم وقفت في الباب تنتظر وعرفت السبب وهو ان هناك امرأة تتعرى، وعندما دخلنا الغرفة رأيت امرأة شقراء ترتدي رداء ليلياً وردي اللون وشعرها مبعثر بصورة جميلة. أرتني السيدة قطعة لبنطلون من الملابس الوطنية لزيادة معرفتي بهذا الزي. بعد ان رسمنا شكل الزخرفة شكرتها وخرجت. في طريقي وأنا أحمل الصور الثلاث والألبوم رأيت أرينا سوفسكا وخطيبها في سيارة السفارة البولونية وهي تنهب الأرض إلى الوزيرية التي ماتت فيها آمالي وآلامي. وفي طريقي أيضاً من باب المعظم رأيت... تنتظر مع بعض المعلمات...

١٦ نيسان ١٩٤٤ :[2]

انني في هذه الأيام أمر في دور مزعج ولأول مرة في حياتي أشعر بنوع من اليأس من كل شيء وان مرارة الألم من هذه الحالات النفسية تزداد عندي بصورة مخيفة. ان مستقبلي وعملي يأخذان علي كل تفكيري. أتصور أحياناً اني لن أرى أوروبا مرة ثانية وانني سأبقى كما أنا عليه وفيه. ثم أتصور ماذا يمكن أن تعطيه لي أوروبا؟... وأتصور أحياناً أنني قد أصبحت شيئاً في يوم من الأيام. أو قد عملت شيئاً ولكن بعد فوات الأوان. ما تهمني الشهرة والخلود اذا لم أعش. انني أحب الحياة. أحبها كلها. أريد أن أعيش كالآخرين. لأنني سأموت مثلهم. وأكثر ما يثقل علي الآن هو تقسيم قواي بين الرسم والنحت. أظن يجب أن أترك أحدهما في يوم من الأيام لأنهما معاً سيكونان فوق طاقتي أو أن قابليتي ستتجزأ بين الاثنين. على الأكثر سأترك الرسم نهائياً وكثيراً ما أتمنى لو أنني أنسى كل شيء. كل ما سمعته ورأيته وقرأته. لأعرف نفسي الحقيقة الصافية. أريد أن أنتزع نفسي من كل هذا البحر الزاخر من المدارس والاتجاهات.

---

(١) أي أرز.

(٢) هذه اليومية في الواقع نسخة عن رسالة قد يكون الفنان أرسلها أو لم يرسلها إلى صاحبها.

٢٠ نيسان ١٩٤٤ :

ذهبت اليوم بسيارة المستر... إلى داره مع حقي وفائق حسن للغداء. جاء بعد قليل أحمد مختار والمستر بودن الرسام الحربي الانكليزي وبعده جاء رجل طويل ذو مظهر جذاب وشخصية قوية. وقد كان مراسلاً حربياً مشهوراً على ما يظهر وقد قال لي المستر (فلب) انه كان يملك مجموعة من صور مودلياني، واوتريلو، ودوفي، وقال أنه اشتراها كل واحدة بخمسة عشر فرنكاً ثم باع قسماً منها بعد ذلك بآلاف من الفرنكات.

كان الحديث ملذاً جداً. تناول المسرح والرسم وبعض الحديث حول شؤون العراق وأخذنا الغداء في الطابق الفوقاني في الطرمة وكان منظر النهر خلاباً في ذلك اليوم. كما أن الغداء كان شهياً وعلى الأخص جرعات الفرموت الكبيرة التي كنت أجرعها مع الأكل. عندما خرجنا كنت في حالة عالية جداً، كنت في حالة نشوة وانطلاق واسع كالعادة عند احتسائي شيئاً جيداً وبمقدار متوسط.

١٣ أيار ١٩٤٤ :

لقد طالت المدة وكثرت الحوادث وأنا بعيد عنها وفي الحقيقة لم يحدث شيء يستحق الكتابة.

حتى المعرض فانه بالنسبة لعملي حادث ليس كثير الأهمية. قبل المعرض الربيعي لجمعيتنا ذهبت الى دار البولونية أي الصليب الأحمر البولوني في الوزيرية فأخذت صورة (كريشا) لوضعها في المعرض. طرقت الباب عدة طرقات فسمعت صوتها من داخل الغرفة (بروستة) وللتأكد طرقتها مرة ثانية فصاحت بصوت عال (بروستة) فدخلت، وعندما رأتني تهلل وجهها واستقبلتني بحماس وحرارة جعلتني أفقد نفسي من شدة فرحي ونشوتي. ولقد مرت مدة طويلة تقارب الشهر لم أتصل بها ولم أرها إلا مرة واحدة في الباص. لقد كان مساءاً بارداً جداً. اللطيف في صباح ذلك اليوم أي يوم ذهابي عندها كانت تضحك دائماً، وكانت جميلة جداً وشعرها بصورة طبيعية غير مرتبة، ترتدي ثوباً جميلاً من النوع العسكري الاعتيادي ولكنه يزيدها جمالاً. كان ثدياها بارزين بشكل مثير وقدماها حافيتين. ورأيت لأول مرة لون ساقيها وكانتا عاريتين. لقد كان لونهما جذاباً ومهيجاً. اني لا أزال أذكر جو الغرفة في ذلك اليوم وكانت بعض التبديلات جارية على الغرفة.

كانت ستارة بيضاء كبيرة تحجب الشباك الكبير تماماً، فكان الضوء في الغرفة عذباً

جميلاً ورائحة الزهور ورائحتها هي المعبودة الجديدة تفوح في الغرفة. رائحة امرأة حسناء تعرف نفسها. تكلمنا طويلاً ولم أحس بالوقت يجري سريعاً...

عند افتتاح المعرض في الساعة السادسة جاءت هي وخطيبها والرجل ذو الشعر الأشقر وقد قضيت معها وقتاً جميلاً... كان الكابتن تولست من جملة المدعوين في حفلة يوم الافتتاح وقد أعجب بصوري كثيراً جداً. وقال ان أحسن ما في المعرض هي اسكتشاتي، ولقد نزل فيّ مديحاً طويلاً وفي صوري الزيتية. واشترى مني المستر ستيوارت بيرون صورة منظر الميدان وصورة خديجة بالباستيل.

٢٩ أيار ١٩٤٤ :

لأول مرة في حياتي شعرت باليأس وأنا الذي كنت دائماً بعيداً عن التشاؤم. أصابني يأس مزعج. يأس من المستقبل؟ لا أريد بالمرة أن أكون ضحية عملي. أريد أن أعيش. أعيش ككل الناس لأني سأموت مثلهم. أخذت أفكر الآن بصورة جدية في قضيتي. ان الانسان كلما يتقدم بالسن يصبح واقعياً. اني لا أريد أن أكون كروزيتي، يبذر قادريته بين الشعر والتصوير لا يرى أيهما يجيد. وروزيتي عاش في طور رفاه وهدوء لا نهائي. أنا أعيش الآن في وقت يسمى القرن العشرين وتقسيم قواي بين الرسم والنحت من المؤكد سيوصلني الى لا شيء.

اني أفكر أن أتحرر من الرسم في يوم من الأيام، لأني أشعر شعوراً أكيداً أنه ليس بالشيء الذي أعيش من أجله. انه لا يعبر عن نفسي تمام التعبير. في المعرض الربيعي الأخير لجمعية أصدقاء الفن وضعت ثماني صور زيتية كانت عندي أحسن ما عملت ولقد هنئت عليها كثيراً وقد أعجب بها رسام انكليزي شاب واسع الثقافة. وكان يكيل علي المديح الى درجة السخافة. مع كل هذا كنت أشعر أن هذا الشيء ما كنت أنطق به تماماً. ومن المعروضات التي عرضتها قطعة صغيرة من المرمر العراقي الشفاف تقريباً، سميتها النهر الأسود. نحتها رأساً في المرمر بعد أن طبختها وقتاً طويلاً في رأسي واتممتها خلال شهرين بعمل متواصل. وضعتها بسعر بخس جداً. لم يشترها أحد ولم تثر اعجاب إلا القليلين. انها تثير في نفسي كلما رأيتها نوعاً من الكبرياء والراحة. زوجة المستر سيتن لويد، نحاتة انكليزية، بعد تعرفي عليها رأيت فيها امرأة غزيرة المادة والاطلاع. درست مدة من الزمن في باريس، عملها من النوع الحديث القوي وذو شخصية. لكن يظهر أنها تجهد عبقريتها المحدودة أكثر من اللزوم. ولقد رأيتها آخر مرة وهي تشتغل في تمثال من الخشب والعرق يتصبب من وجهها وعيناها الجميلتان مقطبتان كأنهما عينا رجل.

من الشخصيات الجديدة المهمة في بغداد مصور شاب انكليزي اسمه Kenneth Wood يعمل الآن في العلاقات العامة. اني متأكد أن هذا الرجل سيصبح من الفنانين العظاء في أوروبا أو انكلترا. مع الأسف لا أحد يعرف قيمته. هذا الرجل عبقري بكل معنى الكلمة، اذا استمر بصورة جدية. أكثر طريقته في الرسم حديثة جداً وخاصة به، وصوره لحياة بغداد أحسن ما رسم للآن. بيننا الآن صداقة قوية وأراه في أغلب الأحيان... انه مشجعي. في انكلترا أول من جاهر بقيمة هذا الفنان هو الممثل تشارلس لوتون. أما الشخصية الأخرى فهي الكابتن تولست. ان هذا رسام وطامس في الأدب ويجيد البيانو ويمثل، وفوق هذا فهو مفرط في الجمال. وقضية غرامه بسيدة من أجمل نساء بغداد حديث الناس، وقد ألقى أخيراً عدة محاضرات كانت احداها هائلة عن الفن والعصر الحديث، والأخرى شيقة وغنية عن الدوس هكسلي.

في هذه السنة أفتتح في بغداد ما يقارب الستين معرضاً. في آخر يوم من معرضنا الربيعي الأخير ألقيت محاضرة عن (العمل الفني) وضعت فيها كل معلوماتي وتجاربي وبحوثي عن الفن وعمل الفنان. وفي رأسي الآن محاضرة جديدة غريبة في نوعها وسأجعلها تدوي دوياً قوياً وهي الفن في العراق الحديث. الفن في الشارع والبيوت وفي كل شئ في حياة العراق. كنت بدأت بها من وقت ليس بالقصير وجمعت لها الأمثلة والحقائق العديدة. لقد أهاج في رأسي كتابة محاضرة كهذه المجادلات الطويلة عن الفن العراقي في مناسبات كثيرة وعلى الأخص في دعوات الكابتن تولست ورسالته فيها شئ من ذلك أيضاً. وسأهاجم في هذه المحاضرة كل شئ قبيح أو ميت هجوماً عنيفاً فظيعاً.

٢ آب ١٩٤٤ :

الحرب على ما يظهر تقترب من النهاية. هذه الحرب السوداء التي كانت شراً على كل انسان. هذه الحرب، التي حرمتني من كل شئ تقريباً، في دور الاحتضار وستموت بلا شك. ولكن لا أدري في هذه السنة أم السنة المقبلة. على كلٍ مع قرب النهاية فاني لا ارى المستقبل اذ كثيراً ما يتصور الانسان خطواته في المستقبل ويرى نفسه يصعدها واحدة واحدة. ولكن هذه الحوادث الهائلة والانقلابات الجمة جعلتني أرى كل شئ تقريباً ينهار ويتهدم. الآمال والخطط، ان هذه الأيام تمحو كل خطط المستقبل. هذا لا يعني أني أتشاءم من مستقبلي، بل يجعلني أرى المستقبل غامضاً كليل لا يشع فيه الا بصيص خافت من النور.

كنت قبل أيام أو قبل سنين لا أعيش الا للمستقبل وكانت كل تصرفاتي وأعمالي تحت خطة واحدة وميزان واحد: المستقبل. ولقد جاء على هذا الناموس بكثير من الألم والنحس في اتصالي بالمرأة وعملي. كنت لا أتصل بامرأة إلا وأفكر بما ستقودني اليه تصرفاتي معها في المستقبل، فاما أن أتركها واما أن أتجرد من العاطفة. وهذه الغلطة الكبيرة تكررت عندي مراراً ولم تكن درساً إلا في هذه الأيام، وكانت درساً مراً. وأما في عملي فكنت أفكر وأبحث أكثر مما أحس. والاحساس بالشئ على ما أظن هو أهم من التفكير فيه. ان الانسان يحس قبل أن يفكر. وخلاصة الحقيقتين هي أني أمضيت خيرة أيامي في التفكير أكثر مما أمضيته بالشعور والاحساس.

في هذه الأيام أرى أعمالي تضيق علي الخناق وأحس ان ابتدائي تعلم القيثار مع المسيو جميل يرهقني في العمل، ولكن الآلة هذه تجذبني اليها بصورة غريبة. خروجي في المساء انقطع تقريباً لقلة وقتي. انني لا أدري. هناك مئات الأعمال التي يجب أن أنجزها: القراءة، الترجمة، الرسم. الدراسة ألهتني عن انجاز المواضيع التي يجب أن أتمها للمعرض والأشياء الأخرى التي أراها تتراكب كالجبال على رأسي. ان الحرب على وشك الانتهاء وعندي قطع صخرية كثيرة لا أود تركها. ثم عندي اصباغ ومواد للرسم أريد أن أقضي عليها جميعاً. منذ مدة لم أقم بعمل أي صورة زيتية، وكرست كل وقتي للنحت فيما عدا الأسبوع الأخير التي رسمت فيها صورة سافوسكا، هذه الفتاة الحلوة الجميلة. وقبل أيام كنت أرى كنث وود كل يوم تقريباً، ورأيته أخيراً قبل رجوعي من البصرة ثم في الجزيرة عند ذهابنا أخيراً. قال لي أنه قد جاءني يوم الأحد صباحاً للمعهد فلم يجدني، ثم قال انه رأى قطعة الصخر الاخيرة التي أنحتها.

لقد قال لي مديحاً هائلاً أحسست منه بخجل عظيم. كثيرون رأوا هذه القطعة وهي لم تنته وأعجبوا بها كثيراً ولكن ليس منهم من مدحها مثل وود. اني سعيد.

٢٠ أيلول ١٩٤٤ :

استغربت اليوم كثيراً عند مشاهدتي رقم ٢٠ قرب أيلول. يظهر أن الأيام تسير بسرعة فائقة وعلى الأخص باقتراب موعد المعرض. اني أريد أن تسير الأيام بسرعة لكي تنتهي الحرب واريدها أن لا تسير بسرعة لأني أعمالي. ذهبت اليوم مع أمي إلى المستشفى. مسكينة أمي: ان اوجاع يدها تزداد في كل يوم ولا أدري ما ستكون نتيجة هذه الأوجاع. أتمنى لها الخير. انها امرأة عظيمة لا تستحق كل هذا. حياتها المليئة بالعمل

المضني والتعب والدموع ثم بالفاجعتين الأخيرتين.[1] ليس من الحق أن يريها القدر كل هذه الآلام. ساعدنا الحظ بالمستشفى برؤية خليل وسهيل وبعد ذلك رؤية الدكتور ثم الحصول على الدواء، ورجعت أمي راضية بسيارة سهيل الى البيت، وهناك رأيت مناظر مزعجة تعيسة لأناس لا يدرون ما هي الحياة، لأن الحياة لا تعطيهم إلا البؤس والشقاء والجوع. ان الشقاء يلهيهم عن معرفة الحياة. بعد رجوعي الى البيت اشتريت بطيخة كبيرة لأمي وكانت حلوة وفرحت بها كثيراً. لقد شعرت بعد أن قبلتني أمي عند ظهر ذلك اليوم بنوع هائل من الغبطة والفرح. كان فرحها بي لا يوصف مع أني قمت لها بعمل بسيط.

قبل ثلاث ليال قضيت ليلة سعيدة مع كنث وود وصديقه البينست والكابتن تولست الذين جاؤوا عندي. وكانت الحفلة في سردابي في الساعة الحادية عشرة. سمعنا كثيراً من الأسطوانات وتكلمنا وأكلنا وشربنا.

١٦ تشرين الثاني ١٩٤٤ :

انني من الذين يؤمنون بالمستقبل. إنني أثق بالغد وأؤمن بفوز الحق والأفضل. كل انسان يتطلع الآن للمستقبل، والغد ما أقربه. غداً السلام يقترب وأشباح الموت وآلات الشر تحتضر في بيوتها. ألم تتحرر باريس كعبة الفن؟ وبيكاسو النبي ألم يخرج للعالم من جديد بعد انكماشه ببيته طوال أربع سنوات لم ير فيها باريس وكان يعيش في باريس، يقول بيكاسو الآن «ان نوايا الفنان المبدع اليوم هي صد البشرية عن التردي الى حضيض الفوضى». هذه كلماته بعد تحرير باريس.

خلال هذه الأربع سنين التي وقفت بها باريس وأوروبا عن العمل الجميل، لم تقف بغداد عن العمل. كانت تعمل ببطء وصمت. كانت فقيرة جاهلة. ولكنها كانت تشتغل خلال هذه الفترة من الأربع سنين أو الخمس. فأنشئ أول معهد للفنون وفتح أول متحف حكومي للرسم والنحت وابتدأت أول حركة قوية ومباركة في مضمار المسرح والموسيقى الكلاسيكية الوطنية.

كانوا قلائل تحدق بهم المصاعب من كل جانب في عملهم الابداعي وتهيئة الجمهور للفهم والتذوق. أما عملهم، فبصفتهم البعث الأول منذ مدة خمسة قرون. كانت محاولتهم صعبة وهم يهيئون الأسس للأجيال الشابة القادمة. كان عملهم ينحصر في تأليف حلم هذا الاعرابي الملون غير المتناهي في كتب التاريخ وزخارف الريازة العربية. وحتى

(١) موت ابنها الشاب رشاد ثم موت زوجها والد الفنان.

أبعد من ذلك، التأليف بين انسان عاش بين أحضان النهرين منذ آلاف السنين وصنع من طين هذه التربة تماثيل صغيرة جميلة، وبين تعبير استمده من لندن وباريس وروما.

وأما الجمهور فانه على سذاجته وانصرافه عن تذوق هذا الشيء الجديد قد مهد للفنان أرضاً خصبة بكراً لبذر الثقافة الجديدة.

جاء الى بغداد في هذه الفترة المديدة من الزمن أناس كثيرون، واذا كانت أوروبا قد أوقفت حركة انتاجهم فان بغداد هيأتها للعمل. وفتحت للفنان منهم عالماً جديداً من المرئيات تحت ظلال قبابها الفنية. ولم يكن هؤلاء طلاب البوزار في باريس أو السليد سكول في لندن بل كانوا ذوي أفكار جديدة ومن الذين يمزجون في انتاجهم الفني عصارة تأملاتهم ودراساتهم بدنيا احساسهم وخيالهم.

كان هؤلاء الأجانب ذوي أثر على هذه الفئة من الأشخاص، ولم يكن التأثير مجرد تبادل مدارس جديدة للفن. لقد ارتبط هؤلاء مع بعضهم بميل فطري واحد هو انساني محض: حب الحياة والكفاح في سبيل النظام الطبيعي، حب الحياة والأشياء البسيطة التي تنسينا الموت. لقد كانوا رجالاً أكثر مما كانوا فنانين. انني سأفقد واحداً منهم كصديق حميم. السارجنت كنث وود. انه سيسافر عما قريب للمجهول ولكن لدي عنوانه — بيت صغير في يور كشر.

٧ كانون الأول ١٩٤٤ :

ليست لي رغائب بالسياسة ما دمت حياً ولا يفرق عندي أي انسان عن أي انسان.

٢١ كانون الأول ١٩٤٤ :

نزلت اليوم صدفة الى السرداب وبيدي الشمعة وعندما دخلت بعد فتحي الباب لم أسمع أي صوت للكلب الصغير الذي أعطتني اياه (...) والذي كنت رفضته منها. ولقد كذبت عليها عندما قلت أنني لا أحب الكلاب. لم أسمع أي صوت للحيوان. لقد كان ميتاً في زاوية من السرداب ميتاً من الجوع. ولقد شعرت باحتقار شديد لنفسي ولكل شيء. لقد ترك المسكين يموت من الجوع والبرد. ليتني قد رميته في الشارع أو أعطيته لخالي الذي طلبه أو أبقيته عند خالتي. سيكون هذا أقسى درس لي في حياتي لأكون انساناً كاملاً في المستقبل. بقيت ما يقارب نصف الساعة قرب المسكين وبيدي الشمعة، ولقد حاولت البكاء لأرضي نفسي فلم أستطع، كنت أشعر بجرمي الفظيع، كنت أتصور الآلام التي سببتها لهذا الحيوان التعس الأعزل، والألم يأكلني أكلاً.

٧ آب ١٩٤٥ :

البارحة أغلقت أبواب المعرض لمدارس بغداد. وقد لاقى المعرض لأول مرة في بغداد نجاحاً منقطع النظير. كان الناس يأتون بالألوف يومياً. وكان عدد النساء أكثر من الرجال في الغالب. وكانت الأوقات الصباحية خاصة للنساء. فذهبت في أكثرها. كنت أقضي الوقت في سماع قطع من الموسيقى والتفرج على النساء اللواتي قليلاً ما يمكن أن يراهن الانسان في فرصة أخرى. ولقد أتاحت لي الفرص أن أتطلع عن كثب وبتأن إلى هذا النوع الجميل الغض من البيوت الفقيرة والراقية. تلك الرقة والأنوثة الهائلة والعيون الواسعة السوداء المليئة بالرغبة المكبوتة والحياء الجذاب. وأجمل شيء لفت نظري هو هذا الرداء العجيب — العباءة — والطريقة التي يلبسن بها العباءة. وهن يتمخطرن أمام المعروضات بنعومة واهتزاز متثاقل. وهي تنزل من على رؤوسهن ثم تلتف حول أدوار الكتف وتأخذ قطعة منها في الدوران حول الذراع العاري الأسمر ويخر قسم منها الى الأرض سابحاً حول الردفين بشكل مبهم ثم ملتفاً حول الساق الملونة.

كانت هذه المناظر تجذبني لدرجة قوية مع مناظر البنات الصغار بأرديتهن القصيرة وشعورهن النظيفة المنظمة تزينها شرائط حمراء أو خضراء. والفتيات ذوات الشعر الغزير والنهود الصغيرة والفساتين الملونة البراقة.

الاثنين ٢٧ آب ١٩٤٥ :

عندما كنت اسير الى المعرض اعترضني في الطريق متسول عصر هذا اليوم، والمتسول لا يخرج إلا وقت العصر، وقد كان يستعمل كل كلمات الرحمة. رثيت له وكنت على وشك اعطائه ما بقي في جيبي للرجوع إلى البيت في الباص وأنا في هذه الأيام لا أملك أي شيء، ولكن ما ابتعدت عنه قليلاً حتى سمعته يقول وكان آخر ما قاله:

— مسكين الله يخليك..

ثم قال بصوت خافت: الله يكسر رقبتك.

١٤ أيلول ١٩٤٥ :

عملت صوراً جديدة وتماثيل جديدة وانني أحاول دائماً أن أصل إلى شيء وسواء وصلت إلى شيء أم لم أصل فان أمامي أملاً واحداً وهو أنني ساواصل محاولاتي ودراساتي. سأحاول أن أقيم في هذه السنة معرضاً خاصاً بي أجمع فيه أحسن أعمالي منذ خمس

سنين. ألواني نفدت فانصرفت للنحت والتخطيط وأنا على وشك أن أتم قطعتين كبيرتين من الحجر وأخرى من المرمر، احداها البنت والأخرى قارئة الأفكار والثالثة أم وطفل. طلبت مني أمانة العاصمة عمل شذروان[1] فلم نتفق على شكل الدزاين (التصميم) وطلب مني رئيس مهندسي السكك الحديدية، وهو معمار انكليزي قدير جداً، أن أقوم بنحت تمثالين طول كل واحد منهما تسع أقدام لتزيين محطة بعقوبة، فكانت تكاليف النقل والمواد أغلى مما كنت سأحصله. ولقد كنت سأجازف بذلك عندما أعطاني هذا المهندس كل الحرية في نحت التمثالين وعملت نموذجين لذلك، وهما فلاح وفلاحة يرمزان إلى بعقوبة. وكان كل شيء سائراً على ما يرام لولا توقيف صرف المبالغ.

انتهت الحرب والحمد لله. وقد أثير أمر رجوعنا لاتمام الدراسة في ايطاليا، أنا والدروبي وعطا صبري. مستحيل بعد ما حصل لها، ولذا فاننا على الأكثر سنذهب إلى لندن. على كل فانني أفضل البقاء في بغداد سنة أخرى لأتم بعض المشاريع والدراسات. منها القيام بتتمة بعض الأعمال ثم المعرض والقاء بعض المحاضرات. وهذه ستكون دراسة دقيقة عن ميول الجمهور العراقي وما يحبه وما يفضله.

جمعية أصدقاء الفن على وشك الانهيار والموت. أما ما حصل بيني وبين باقي الأعضاء فانه يضحك ويبكي. وقد انفصلت عنهم جميعاً.

٣ تشرين الأول ١٩٤٥ :

قبل أيام أنهيت عمل «البناء» (master builder) التي كنت قد سميتها كذلك. وعساني قد حققت فيها الشيء الذي أريده.

استقرت في رأسي فكرة انشاء هذا الموضوع منذ عدة سنوات. وقد استوحيت الشكل عند رويتي أسطة طه، البناء الوحيد في العراق في عمل الزخارف. وهو يعمل بكل دقة وهدوء في زقاق القصر العباسي، وقد أعجبني شكله وما جاوره من الصور والحركة والحياة واهتمامه بعمله وتأكده منه، ثم العظمة التاريخية والفنية في الشيء الذي يحاول اصلاحه. بعد رؤيتي هذا المنظر ازدحمت في رأسي ذكريات وأفكار حفرها هذا المشهد في زوايا منسية من رأسي، وتلا ذلك اتصالي المباشر بأهل البناء والأسطوات والخلفات والصناع الصغار عند بناء بيتنا الحالي. لقد كنت وأنا صغير أعجب بذلك الأسطة وهو يشتغل بكل نشاط وشوق، ويضع الطابوقة فوق الأخرى بصورة مؤكدة

(١) أي نافورة

وموزونة ومركزة كالصانع الأول وتدرج الصناع حوله ، ثم القصص التي كان يتخيلها وما يرويه من الحوادث عن مهنته وحبه لعمله واندماجه فيه . وكنت أعرف ، وعلى الأخص في هذه الأيام ، أن هذه الصناعة لم تكن كما ما كانت عليه في الأزمنة القديمة في العراق أو فارس ، صناعة يقدسها أصحابها ويندمجون فيها ، كما يندمج الكهنة في الدين . ولم يبق ذلك الصانع الذي تخلق يده جامعاً كجامع مرجان أو قصر الحمراء . فاضطررت وأنا أدرس هذا الموضوع إلى الاتكال على الماضي ، على القباب القديمة التي هي أهم شيْ يفخر به العربي أو هو الشيْ الوحيد الذي أعطاه للفن المعماري . وشيْ آخر ، وهو الذي استمددت منه الاسم وعلى الأخص بالانكليزية هو قراءتي لمسرحية أبسن عن ذلك الأسطة الذي مات لفنه . ومرت الأيام والموضوع يأخذ شكلاً جديداً في رأسي . ثم خطوت خطوة عملية بطلبي قطعة حجرية كبيرة مسطحة من الموصل ووصلت إلى مشغلي في المعهد والفكرة لم تختمر في رأسي جيداً . كنت أجلس الساعات أنظر الى سطحها الأبيض المجلو وأشاهد الأشكال والصور وهي تخرج وتتحرك أمام عيني على الحجر ، ورسمت عدة صور ، ثم لجأت للطين عساني أصل إلى شيْ ، إلى أن أنهيت الفكرة في الصيف الماضي وابتدأت في الحفر على الحجر . واذا اردت أن أشرح ما حفرته على هذه الحجرة فسوف لا يتعدى الشيْ الشكلي الحاصل ولذا فانني أفضل السكوت ، ولكن يجب أن أذكر هنا أني بلا شك قد استعنت ، زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة ، بعدة اتجاهات فنية — مصرية — وآشورية — وغوطية ، وهذا شيْ طبيعي . وكان في الاخراج اتجاهان : أحدهما هو ما بدأت فيه أول عملي للانشاء ، وكان نوعاً من الابتدائية الخشنة النقية الخطوط الهائجة العواطف ، والثاني اتجاه كلاسيكي مثقف .

ولكن أثناء العمل وعلى الأخص في اخراج اليد اليسرى للأسطة والتي حاولت فيها وهي تلمس أعلى قمة ، وأنا أستذكر كلمات (الي فور) عن الاعرابي ، أن أعطيها كل شيْ مثالي وروحي ، أوكنت أحاول اظهار العقل والروح فيها . وعلى نعومة المادة الصخرية ظهرت اليد أكثر مما أردت من دقة الاخراج وابتعدت عن الفكرة الجامعة للانشاء ، ولكن عوضت عن هذا النقص نوعاً ما في اليد اليمنى التي حاولت فيها أن أمثل القوة والشدة الجنسية — أي اليد التي تصنع وتحس وتلمس ، لا اليد التي تفكر . أردتها أن تمثل القوة الجسدية فقط — الاحتمال والصبر والعرق المتصبب . ثم كيف يمكنني أن أبتعد عن الجمال ورقة الخطوط والجاذبية الجنسية في إخـراج الصناع الصغار ؟ كنت ، حتى وأنا أشتغل في عملي ، أراهم بوجوههم الحمراء المفعمة المكسوة برذاذ الجص وهم يشتغلون بلا انقطاع في البناية المجاورة في ذلك الوقت للمعهد (ملهى أنوار الفن) . وكان هؤلاء الصغار اسطوات

المستقبل بشفاههم الحمر وعيونهم الكبار الدعج في طرف ، وفي طرف آخر العمال المرذولون المساكين الذين يأكلهم المرض والجوع والبؤس من الكبار سناً ، والذين لا عمل لهم إلا الحمل وبعض الأشكال البسيطة . وأظهرت هذه الفكرة كاظهار الفنان الأشوري القديم بالنسبة لتوجيه العمل في قطعه الفنية واعطاء كل شخص في موضعه قدرة من الزخرفة والاتقان . فزيادة على ما يعطيه من نسب أكبر للملك ، مثلاً ، كان يهتم بدقائق عضلاته وزخرفة ملابسه أكثر من الوزير ، ويتدرج الى أن يصبح الأسير مجرد خطوط بسيطة . ولكنني في هذه القطعة لم أهتم بالصانع الأكبر أكثر من حامل الحفرة ؟ لأنه موفور الحظ بالنسبة للآخرين . مجرد إخراجي الاسطة متقناً والآخر غير متقن أو غليظ الخطوط وغير منسق السطوح كان يوصلني للواقع أكثر . فاني أتصور أن القطعة الفنية يجب أن توجه حسب الموضوع . فمثلاً لا يمكن عمل تمثال يمثل الشهوة الجنسية كعمل تمثال (بالنسبة للاخراج طبعاً) يمثل القدسية الدينية . وفي الختام فانني أعتقد أن هذه القطعة لو استمهلت عملها قليلاً لجاءت في قالب أصح وأنسق . وسوف يأتي اليوم الذي أرى فيه كل أخطائها .

هذا أول عمل فني عملته أحبه واعجب به كل شخص ، وأهم تهنئة وأعمق مديح حصلته في حياتي هو عندما تسلق البناؤون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها واعجبوا بها كل الاعجاب . وكان يتعرف كل شخص بنفسه في القطعة .

قبل اتمامي قطعة البناء أنهيت حفر تمثال بسيط جداً على خشب النارنج . إن المواضيع البسيطة تكون أصعب من أي موضوع آخر . وكان النجاح حليفي وقد توصلت في هذه القطعة لشيْ كنت كثيراً ما أهتم به ، وهو عمل شيْ تتخيله مخيلتي . وقد أعجبت به (هايدي)[1] كثيراً ...

وفي صورة عملتها للفراش حسين استقر في رأسي شيْ خطير وهو أني لا أصلح أن أكون رساماً لأني أرى شيئاً وفرشتي تعمل شيئاً آخر . وقد استنتجت في كثير من المرات أني لا أرى الألوان بالقوة التي يتطلبها رسام بارع من الصنف الأول . وأنا لا أريد أن أكون مصوراً من الصنف المتوسط . اني أفكر بالشكل والحجم أكثر مما أفكر باللون . وهناك شيْ غريب ويمكن أن يكون عديم النفع ، لا أدري ، وهو أني أجتهد بكل طاقتي وأحرص أشد الحرص في إخراج حتى أبسط القطع في النحت ، بينما يكون الرسم لي كلهو بسيط لا يهمني إن كان حسب اتجاهي القديم أو الحديث بالنسبة لصوري التي رسمتها قبلاً . لقد كان للمعهد وموقعه أثر في مجرى حياتي لن أنساه مدى الحياة . قضيت فيه أربع سنوات

(١) النحاتة زوجة سيتون لويد . وقد ذكرت آنفاً .

رأيت فيها كل شيء: الحب والعمل. والآن في هذه اللحظة التي سأغادر فيها بغداد إلى أوروبا مرة أخرى تنتقل فيه هذه المؤسسة الى موضع آخر لا يصلح لشيء، واذا لم تنجح سفرتي فسيكون حظي تاعساً فان المحل لا يصلح لي ولا لتلاميذي. إن المحل الجديد دار بلا حديقة وبلا ذلك الممر الجميل المنعزل وتلك الغرفة وتلك الفسحة أمامها التي رسمت فيها...

لم أر صاحبي كنث وود منذ ثلاثة أيام. لقد وعدني أن يكلم المستر لويد باقامة معرض يحوي أعمالي وأعماله وأعمال هايدي في بناية المتحف الخاص بالصور. فإن نجحت هذه الفكرة فانني سأكون سعيداً ولا سيما أني أريد التخلص من قطعتي «البناء» وبيعها قبل سفري. كما أنه طلب مني القاء محاضرة باللغة الانكليزية عن النحت للجنود الانكليز.

٢١ شباط ١٩٤٦:

الآن وأنا في الباخرة التي تخترق المحيط إلى عالم جديد أتذكر تلك الصفحة التي كتبتها وأنا في باخرة ايطالية تحملني إلى ايطاليا والتي وصفت فيها كيف فارقت أهلي وفي عيونهم الدمع، وكانت أرض المطار في ذلك الفراق تحمل أمي وأبي وأخوتي بأكملهم. كانت كلماتي في تلك المرة على تلك الصفحة فيها كثير من التأثر الذي انتقل بعده إلى الفرح العظيم، والأمل الذي ما كنت أتصور أنه سيتحقق وأنا في الباخرة. وبعد أن تم كل شيء، بيني وبين الدنيا الجديدة أربعة أيام فقط. سأكون في أوروبا بعد هذه السنوات الخمس في بغداد التي مع أني قضيت بعض أيامها بسعادة وبعضها بالعمل والتجربة ولكني دفعت ثمن أكثر أيامها غالياً. إلا أنها عرفتني الحياة والعمل، عرفتني الأصدقاء، عرفتني المرأة، عرفتني الألم. والآن لقد انتهيت من بغداد. اني أتطلع إلى عالم نقي خال من الكذب. في يوم الرحيل من بغداد في ٨ شباط سنة ١٩٤٦ ودعت أمي واخذت تقبلني بحرارة ونصف وجهها مستور (بالبوشي)[1]. لم أر عينيها اللتين كنت متأكداً أنهما مليئتان بالدموع وعندما ابتعدت عنها لم ار وجهها المغطى بالبرقع. وبعدها اختلطت بالمودعين وودعتهم واحداً واحداً، وقبلت أختي نزيهة ونوزاد ثم سعاد مخترقاً الأصدقاء الذين كانوا مجتمعين بكثرة أمام الشركة المتحدة. وعندما تحركت السيارة لم أر من أهلي إلا سعاد من خلال الشباك. بعد أن تحركت السيارة تذكرت الغائبين. وبينما كانت السيارة تعبر الجسر عابرة نهر دجلة نظرت إلى القباب والمنائر وراء البيوت وودعت أبي وأخي

(١) أي الحجاب.

رشاد. كانت سفرة السيارة غير ناجحة أبداً ولكنها انقضت بسلام. وقد أدهشتني عدة أشياء لدى دخولنا فلسطين، منها الهضاب والتلول المغطاة بقطع الحجر الأسود. لقد كان منظرها جميلاً خشناً...

فن النحّات محمد غــني

تميل الثيران المجنحة الآشورية عادة إلى الضخامة. ومعظم النحت الآشوري يستغل الضخامة كوسيلة من وسائل التأثير في النفس. فيجعلها بذلك عاملاً آخر من عوامل عملية الخلق التي تستهدف تمثيل السطوة والجلال. فالجسامة في مثل هذا النحت أمر مقصود: انها لا تعكس الرغبة في الديمومة وسط عالم متغير فحسب، بل الرغبة ايضاً في التأثير والتهويل واستثارة الدهشة والخوف، وايحاء الثقة في الاصل الذي يمثله التمثال. ولذا فانه من العسير علينا أن نتصور اثارة لأي مشاعر روحية أو صوفية عند مرأى هذه الضخامة وهذه القوة. فنحت كهذا، في رأيي، هو نحت سياسي دائماً، يندر أن يكون دينياً، ولا يكون شخصياً إلا في القليل القليل. والجمال هنا ما هو إلا انتاج ثانوي ينجم عن الفعل الفني نفسه. فهو مساهمة لا محيد عنها يقدمها الفنان، وقد فرض على نفسه نكران الذات، لشيء ما هو في الواقع إلا نَصَب عام من نُصُب السطوة المعلنة عن نفسها، وفي المنحوتات الناتئة الاكثر تعقيداً، حيث نجد الاجسام البشرية موزعة في ما يشبه الزخارف الصغيرة على سطح فسيح يظل احتجاب شخصية الفنان أمراً بارزاً، كما يظل الجمال يبدو وكأنه من نتاج الصدفة. لأن الفنان لا يستطيع الزعم انه يطلبه لنفسه من خلال المهارة في صنعته.

فما نجده هنا ليس بالدرامة بقدر ما هو مرسوم من مراسيم السلطان والجبروت. غير اننا قد نقع فجأة على منحوتة كمشهد صيد الاسود المشهور حيث نجد اهتمام الفنان موزعاً بين جرأة آشور بانيبال وروعة انتصاره، وبين مأساة الاسد الصريع واللبؤة الجريحة، فنستشعر حضور الفنان وحسه الانساني الدرامي العنف.

غير أن النحت الما قبل الآشوري في العراق، في مجتمع أقرب الى البدائية ولم يتعد فيه السلطان حدوده المحلية ليطغى على الآفاق البعيدة، نحت اصغر حجماً، واكثر بساطة، وأشد شخصانية. هذا هو النحت السومري. فالفن السومري فن تعبيري. انه

كالشعر الذي مهما توخى طنين العبارة وفخامتها، فانه يحمل دائماً نبرة الصوت الانساني الفردي. وهكذا يشير هذا النحت السومري الى يد الفنان نفسه وقد ألمت به احابيل تجربته وآلامه. وهو أيضاً فن ديني. فهو إذ يمثل الآلهة أو الكهنة، يوصل الينا الشعور بعري الانسان وبحثه عن المشاركات والصلات التي قد تهيّئ له الخلاص. والحجم الصغير يدلل على المحدودية الانسانية لدى فنان يتكلم بصوته هو على طريقته هو، جالساً على عتبة داره هو، في الشمس المشرقة.

قد يبدو هذا الكلام اشبه بدفاع عن فن محمد غني، النحات البغدادي المعاصر، وهو الذي قد برّز في صنع منحوتات صغيرة الحجم نسبياً. ومع انه قد صنع عدة منحوتات جميلة بحجم الانسان، وكثيراً ما يتحدث عن صنع تماثيل بشكل اشد لفتاً للنظر (٠) فانه ما زال سيد اسلوب يعود بجذوره إلى سومر. اما الرهافة ولطف التوازن، ودقة التشكيل، فكلها معاصرة. واما الوحي ونوع التأثير، فكلاهما مستقى على الاغلب من منهل قديم. وهذا بالنسبة اليه، كما يقول، أمر لا مناص منه ومرغوب فيه.

عندما تكونت «جماعة بغداد للفن الحديث» منذ حوالي اثني عشر عاماً في بغداد، كان محمد غني أحد أعضائها الشباب ومن اشدهم حماساً. كان رئيس الجماعة المرحوم جواد سليم، ومحمد غني احد تلاميذه آنئذ في معهد الفنون الجميلة. وكان جواد سليم قد اختار الاعضاء واحداً واحداً، ومعظمهم من الرسامين. فقد كان هو في الاصل نحاتاً، وكان موقفه من النحاتين الآخرين صارماً شديد النقد. اما محمد غني فقد كان مليء الذهن بآراء استاذه ويكن له اعجاباً شديداً، غير انه استطاع أن يحافظ على شخصيته ورؤيته دون تصدع. فمن اجمل ما يقال في جواد سليم انه اذ كان يلهم تلاميذه، كان يستحثهم على اكتشاف قواهم الكامنة في أنفسهم، ولا يسمح لهم ابداً بتقليده. والذي كان يرشح في مثل هذه العلاقة بين الاستاذ الكبير وتلاميذه هو النظرة الاساسية الى الفن في العراق. لقد كانت نظرة يشفعها وعي عميق للتراث الرافديني. وفي الواقع، كان هذا الوعي هو الذي جمع بين افراد «الجماعة»، كما اعلنوا في احد بياناتهم الوجيزة، حين قالوا انهم يبغون أن يكون لكل واحد منهم اسلوبه الخاص شريطة أن يصوروا «حياة الناس في شكل جديد يحدده ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة اندثرت ثم ازدهرت من جديد».

---

(٠) من ذلك أنه يصنع الآن تمثالاً من الحجر لأبي جعفر المنصور. باني بغداد. ارتفاعه ستة أمتار. سيقام مع خمسة تماثيل اخرى في حديقة الوحدة ببغداد.

شرط كهذا يفرضه الفنان على نفسه. كأي شرط يفرض على الذات. قد يكون في صالح الفنان أو في غير صالحه. ولكن اتفق أن وعياً تاريخياً من هذا القبيل. في فترة بدأ فيها الرسم والنحت في العراق وكأنهما نموهجين في ارض طال عليها اليباب. هيأ للفنانين منطلقاً عنيف الاندفاع.

لقد كانوا اعقل من أن يتكلموا عن «إحياء» تقليد ميت. شأنه شأن الكثير مما مات اثناء الضمور الفكري والتعبيري خلال القرون التي مرت منذ سقوط بغداد على يد هولاكو. غير انهم تكلموا عن «الاستمرارية». عن «العراقية». عن وجود مرجع ما يطمئنون اليه. معترفين في الوقت نفسه «بارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم» كما يقول بيانهم.

كثيراً ما يذهب الفنان إلى الخارج لكي يرى بلده في منظور أوضح. وهكذا فان محمد غني. بعد أن برز لفترة قصيرة كطالب في بغداد. ذهب في بعثة للدراسة في روما لسبع سنوات. واذا الآراء والافكار. التي كان اعضاء الجماعة يتناقشون فيها أحر النقاش في بغداد. تنمو في ذهنه وتبرعم. فأقلع عن منحوتاته الصغيرة المستديرة المفلطحة لشخوص في اوضاع من الاجهاد واليأس وراح ينشد شكلا شديد الخفة والرهافة. ولم تعد مواضيعه رجالا ونساء مثقلين بحسهم الاجتماعي الاليم. بل فتيات طويلات السيقان صغيرات الاثداء. قد نجد الفنان «نموذجاً» طويلة الساقين صغيرة الثديين فتترك اثرها في انتاجه. وهذا بعض ما نجدث لمحمد غني ولا ريب. غير أن الفكرة التي كانت اشد من غيرها إلحاحاً عليه كانت فكرة النحت السومري و «الاختام الاسطوانية» القديمة. وفي هذه الاختام. بوجه خاص. تكون الاشكال الانسانية والحيوانية على الاغلب طويلة ممشوقة. بسيقان تستدق في الاسفل كسيقان الطيور. وحتى الحفر الدقيق الاقرب الى التسطيح في هذه الاشكال. والذي يوضحه التكبير الفوتوغرافي لطبعات الاختام. غدا من مميزات نحت محمد غني. في منحوتاته كلها يتماوج العظم والعضل. غير انه تماوج لا يؤكد عليه حتى ليكاد يغيب على الناظر عند أول وهلة. ولكن اذا ما تمعن المرء فيها. فانه ليندهش للتشكيل الحسي في كل جزء منها مما يجعل تحسس منحوتاته والتدقيق فيها متعة كبيرة للمشاهد.

وهناك تأثير آخر من الاختام الاسطوانية. هو التكرار في الاشكال الواقفة. وقد وجد في هذا التكرار طريقة جعل. منذ عودته إلى بغداد يستغلها بنشاط. فالتكرار. ولا سيا في المنحوتات الناتئة. يصبح لديه طريقة أخرى لتطوير الفكرة التشكيلية. ولكي يمنع الرتابة.

ينوع التكرار ببراعة ، كما في قطعته الرائعة التي تمثل صفاً طويلاً من الثيران المتقاتلة (والثور ، بالطبع ، هو «اللايتمونيف» في الفن العراقي) ، حيث يعالج كل تشكيل في تعاقب الثيران الطويل على نحو متباين ضمن الانسجام العام ، الذي في العمل الفني ككل ، وهو اشبه بطبعه الختم الاسطواني المتدحرج .

غير أن روما كانت ضرورية لمحمد غني . لقد هيأت له قوة دافعة ، وتقنية ، ومعرفة للرخام والبرونز ، ما كانت أي منها لتتيسر في بلده . وقد هيأت له كذلك نجاحاً بين متنافسين مبرزين في معارض اقيمت في «غالريا مارغوتيسيا» وغيرها . وقد امتدح النقاد الايطاليون ما في اعماله من حيوية وحسية ، وعلقوا على طريقته في استخدام واقعية يدرسها بعناية في خلق اثر أقرب إلى الحلم . وقد أدركوا أن له جذوراً في أرض «تقدس التراث الكلاسيكي» على حد قول احدهم ، وان نحته بناء على ذلك نحت عربي . ومهما يكن من امر ، فان الصوفية والسكونية اللتين تظهران في اكثر منحوتاته ، وكلتاهما شرقية واحيانا تكاد تكون بيزنطية ، مشحونتان بشعور ديني يتصل باهتمام الفنان بمحنة الانسان .

ولعل بوسعنا أن نعود بهذا الشعور إلى محيط الفنان الديني اثناء نشأته وصباه لقد قضى معظم حياته في مدينة الكاظمية ، وهي من العتبات المقدسة في العراق ، حيث يعاد في مطلع محرم من كل سنة تمثيل مأساة استشهاد الحسين لعشرة أيام متوالية في مسجد الكاظمين ، بل في المدينة كلها ، ويشترك في ذلك عشرات الآلاف من السكان ، وفيه من عمق المشاركة بالمأساة ما يتخطى الشعائر المجردة . ومن الممتع أن نذكر أن محمد غني ، رغما عن كونه مسلماً ، طلب اليه أن ينحت ثمانية عشر لوحاً لثلاثة أبواب كبيرة في احدى الكنائس ، هي كنيسة «تيتي دي ليبري» في افرجنا قرب روما ، تمثل مشاهد من حياة السيد المسيح والعذراء مريم وماريوسف . وعندما فرغ منها حظي باطراء اصحاب الكنيسة على ما نحت .

مهما يكن الفنان اصيلا ، فان تأثره بالآخرين امر لا مناص منه . والفنان الجيد يهضم مؤثراته ويترجمها إلى عبقريته . والذي بدأ بالبروز اخيراً في اعمال محمد غني هو شخصيته هو . فاذا استثنينا المرحوم جواد سليم الذي توفي عام ١٩٦١ ، وخالد الرحال الذي يتردد الآن بين روما وبغداد ، فان العراق لم يشهد نحاتا عراقياً يفرض رؤيته على الحركة الفنية السائدة بالسرعة العجيبة التي فرض فيها محمد غني رؤيته . لقد حقق دمجاً بين الموضوع والتجريد يعين تربته العربية دون أن يعزله في اقليمية ضيقة تكون طرافتها في غِرابتها .

ومواضيعه الجديدة هي نتاج عودته إلى بلده : فإن هناك الكثير مما لم يُغنَّ ، ولم يعبَّر عنه ، ولم يحوَّل إلى نسج من حلم ، يأتيه الفنان الآن بعزيمة ، ونشوة . فكل ما ينحت من تماثيل «الام وطفلها» شديد التوتر والحس والنشوة بغير سكرية . وهو يعزف تقاسيم لا تنتهي على هذا الموضوع . فصفة فنه الغنائية صريحة لا استحياء فيها . ومنحوتاته الناتئة التي تمثل مشاهد من الحياة المعاصرة في بغداد ، رغم كل ما فيها من احتجاج ضمني ، تتبلور اغاني . وما اقل الفنانين الذين استطاعوا أن يجسدوا في نتاجهم وقفة النساء العراقيات ، التي هي مزيج من وقفة الراهبة ووقفة «المانيكان» كما فعل محمد غني .

ولذا فان المرء يعود ، بعد مشاهدة منحوتاته ، وهو يحمل حساً بانه قد أجرى اتصالا أو حواراً داخلياً مع الحياة . وما في التماثيل من خفة وهوائية وصميمية عارية تبرز كلها بسيطة واثقة من نفسها ، وتنطبع في النفس غير منسية .

لقد انهى الفنان تلمذته واجاد . واستعاد طرقاً من النحت العراقي دون أية عبودية مدرسية . والمؤثرات التي اجتمعت فيه من بلده ، من اوربا ، من الكنيسة والمسجد ، زادت من نفاذ رؤيته واقامته على قدميه . وما البقية إلا خلق واصالة .

١٩٦٣

الفهرس



الرحلة الثامنة

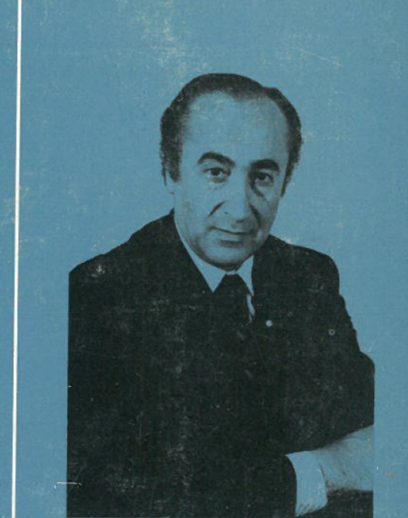
اذا كان السندباد قد قام بسبع رحلات عبر البحار العاصفة والمجاهل الرهيبة ، مدفوعاً بقلق كوني الى البحث المستمر ، فان المؤلف في هذه « الرحلة الثامنة » يدفعه قلق ابداعي الى بحث لا يقل خطورة او مشقة عن بحث السندباد – هو البحث عن اسلوب تتحقق به سمات الحداثة التي باتت جزءاً ظاهراً من تجدد الذهن العربي .

ومن هنا أهمية هذا الكتاب ، وقيمته الباقية .

يقول جبرا ابراهيم جبرا : « الماضي لدى المجددين جذر ومنبت وجذع تستمد منها اللغة طاقتها ويستمد منها الابداع عصارة الديمومة ، فيصبح كل جديد فرعاً آخر من دوحة عظيمة ، دون ان يعيد الفرع شكل الفرع الآخر . وهنا مر حيوية هذا الجديد : انه جزء من الطبيعة الخلاقة التي لا تخلق ورقتين متشابهتين ، بله الأغصان .

اما الماضي لدى غير المجددين فهو أول الحلقة التي يطالبون دوماً بانغلاقها ، وذلك بالمطالبة بأن يعود خط التطور فيستدير نحو أوله . وهذا تناقض أساسي في فهم الماضي وعظمته وقوة ايحائه .

المؤلف



الثمن :

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون – ساقية الجنزير
ت : ٣١٢١٥٦ – برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت